

Copyright  
by  
Cuitláhuac Chávez  
2013

**The Dissertation Committee for Cuitláhuac Chávez certifies that this is the  
approved version of the following dissertation:**

**LA FIGURA MÍTICA DE PANCHO VILLA COMO ÍCONO DE  
IDENTIDAD NACIONAL Y MASCULINIDAD EN MÉXICO Y EN  
LA FRONTERA MÉXICO–ESTADOS UNIDOS ATRAVÉS DE LA  
LITERATURA Y EL CINE**

**Committee:**

---

Héctor Domínguez-Ruvalcaba, Supervisor

---

Arturo Arias

---

Sonia Roncador

---

Gloria González-López

---

Jason Borge

---

**LA FIGURA MÍTICA DE PANCHITO VILLA COMO ÍCONO DE  
IDENTIDAD NACIONAL Y MASCULINIDAD EN MÉXICO Y EN  
LA FRONTERA MÉXICO – ESTADOS UNIDOS ATRAVÉS DE LA  
LITERATURA Y EL CINE**

**by**

**Cuifláhuac Chávez, B.A.; M.A.**

**Dissertation**

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at Austin

in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

**The University of Texas at Austin**

**December, 2013**

## **Dedication**

Para Rachel

y

mi princesa Aurorita Citlalli

**LA FIGURA MÍTICA DE PANCHO VILLA COMO ÍCONO DE  
IDENTIDAD NACIONAL Y MASCULINIDAD EN MÉXICO Y EN  
LA FRONTERA MÉXICO – ESTADOS UNIDOS ATRAVÉS DE LA  
LITERATURA Y EL CINE**

Cuitláhuac Chávez, Ph.D.

The University of Texas at Austin, 2013

Supervisor: Héctor Domínguez-Ruvalcaba

In my dissertation I show how the hegemonic power of the post-revolutionary state in Mexico utilized the figure of legendary Pancho Villa in literature and cinematography to create a national myth that represents a consensus in a *mestizo* patriarchal Christian society. I examine how the use and abuse of the image of Villa in post-revolutionary literary works and films caused this figure to acquire mythical characteristics and dimensions, and to become a key element in the construction of national identity and masculinity in Mexico.

I argue that the figure of Villa is a confirmation of a traditional rather than a revolutionary proposal in gender terms. Equally important, I demonstrate how the literature and film of the Mexican revolution constitute instrumental devices for the formation of masculinity and the strengthening of a homo-social culture in the Mexico's

post-revolutionary stage, a process that would later determine the structure of the Mexican state. I also contend that in the construction of the mythical figure of Pancho Villa at least two sources of representation are participating: the Mexican state machinery on the one hand, and the American media on the other. By the same token, I show how the figure of Villa nurtures a national project and constitutes one of the most diffused perceptions of Mexican identity in the United States.

## TABLE OF CONTENTS

INTRODUCCIÓN .....	1
Capítulo 1: Arquetipos de masculinidad nacional a través de la literatura .....	23
A. Pancho Villa como modelo arquetípico de masculinidad y barbarie en <i>El águila y la serpiente</i> .....	25
B. La construcción de la masculinidad y nacionalidad a través de la hombría y la violencia en <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i> de Rafael F. Muñoz .....	46
Capítulo 2: El cine nacional: Formación de la masculinidad .....	68
A. La formación de la masculinidad nacional en <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i> de Fernando de Fuentes .....	70
B. Masculinidad, religiosidad y astucia en <i>Así era Pancho Villa</i> de Ismael Rodríguez .....	81
C. <i>La muerte de Pancho Villa</i> de Mario Hernández .....	95
D. <i>Los rollos perdidos de Pancho Villa</i> de Gregorio Rocha .....	107
Capítulo 3: La imagen y percepción de Villa fuera de México .....	120
A. Pancho Villa visto como la representación del buen salvaje en <i>Insurgent Mexico</i> de John Reed. ....	126
B. La desmitificación de Pancho Villa en <i>The Life and Times of Pancho Villa</i> de Friedrich Katz .....	144
Capítulo 4: La representación de Pancho Villa en el cine estadounidense como la imagen estereotipada del mexicano salvaje y atrasado .....	163
A. <i>Viva Villa!</i> de Jack Conway .....	166
B. <i>Villa Rides</i> de Buzz Kulik .....	175
C. <i>And Starring Pancho Villa as Himself</i> de Bruce Beresford .....	181
Capítulo 5: La desmitificación de Villa en obras recientes .....	190
A. <i>Entre Villa y una mujer desnuda</i> de Sabina Berman .....	192
B. <i>Pancho Villa</i> de Paco Ignacio Taibo II .....	202
Capítulo 6: La desmitificación de Villa en el cine .....	208
A. <i>Pancho Villa y la Valentina</i> por Ismael Rodríguez .....	210
B. <i>Pancho Villa</i> dirigida por Eugenio Martín .....	217

<i>C. Entre Pancho Villa y una mujer desnuda</i> dirigida por Sabina Berman e Isabelle Tardán .....	225
CONCLUSIÓN .....	236
REFERENCES .....	252



## INTRODUCCIÓN

Para muchos Villa será, en México, el representativo genuino de su ignorancia, de su violencia, de su coraje, de su nobleza, combinación sorprendente de virtudes y de defectos.

Ramón Puente, *Hombres de la Revolución: Villa (sus auténticas memorias)*

Era nómada, era anónimo, era guerrero, era presa de caza, era jinete, era tirador, era contrabandista, era inculto, era ganadero, era supersticioso, era mujeriego, era al mismo tiempo mestizo e indio ladino (mestizo de sangre, probablemente; e indio ladino por costumbre, sin ninguna duda).

Jorge Aguilar Mora, Prólogo. *A Sangre y fuego*

El revolucionario duranguense Doroteo Arango, mejor conocido como Pancho Villa, sin lugar a dudas, es el personaje mexicano más famoso internacionalmente. No sólo eso, como lo indican las palabras en el prefacio del doctor Ramón Puente, quien fuera médico de las tropas villistas en la segunda fase revolucionaria, Villa era la figura con la que más se identificaba el mexicano común y corriente de las clases populares. Por ello, él era su representante más simbólico tanto en el ámbito nacional como en el internacional. La forma hiperbólica con la que se describían algunas de las virtudes y defectos de la personalidad de Villa ocasionó que su figura cobrara dimensiones míticas, y por lo tanto, llegó a convertirse en un símbolo de la mexicanidad. Ese mito<sup>1</sup> de Pancho Villa podía interpretarse de manera tanto positiva como negativa, según el punto de vista y agenda política de cada autor. Es por esa razón que su imagen se vio distorsionada a través de la literatura y el cine, la cual se asociaba con diferentes significados casi todos

---

<sup>1</sup> Como mito nos referimos a una historia. Sin embargo, no es una historia común y corriente. Según Robert A. Segal, para que dicha historia califique como mito, esta debe ser sobre algo muy significativo y los individuos han de creer tenazmente en ella. Dicha tenacidad puede ser una firme creencia de que la historia que representa el mito es verdadera o falsa (4-6). Para Donna Rosenberg los mitos son historias con el serio propósito de entretener e instruir a los miembros de la comunidad para funcionar mejor en su cultura (xv).

con connotaciones de desmesura. La descripción que hace Jorge Aguilar Mora de Villa en el prefacio nos revela las características y las actividades con las cuales se relacionaba a su figura tanto en los medios de comunicación como en la imaginación popular.

Así, a raíz de esos excesos que se le atribuían al carácter de Pancho Villa es que surgen diferentes leyendas en torno a su figura. El historiador de origen austriaco Friedrich Katz agrupó esos mitos de la figura de Villa bajo las categorías de la Leyenda Blanca, la Leyenda Negra y la Leyenda Épica en su obra *The Life and Times of Pancho Villa* (1998). En la Leyenda Blanca, Villa es descrito como una víctima de los hacendados y las autoridades porfirianas que lo obligan a vivir una vida fuera de la ley. La Leyenda Negra pinta a Pancho Villa como un asesino sin entrañas que roba y mata a personas indefensas. Y la Leyenda Épica, según Katz, muestra a Villa como un hombre justiciero que roba a los ricos para ayudar a los pobres. Katz sostiene que las memorias que dictara Pancho Villa a Manuel Bauche Alcalde en 1914<sup>2</sup> fueron fundamentales en la perpetuación del mito que ya venía representando desde antes de la Revolución (*The Life and Times of Pancho Villa* 3-8). Dicha continuación y refuerzo de la leyenda de Villa se dio a raíz de que no existían documentos oficiales que contradijeran o verificaran lo que él mismo contaba en su autobiografía.

Mi trabajo contribuye al estudio de la identidad y la construcción de la masculinidad mexicana. También coadyuva al análisis de la imagen de figuras históricas latinoamericanas en contextos tanto nacionales como internacionales. Al analizar la construcción de la masculinidad en México a través de la representación de un Pancho Villa inventado por la literatura y el cine, mi estudio puede ser de utilidad para otros

---

<sup>2</sup> Pancho Villa dictó sus memorias al periodista Manuel Bauche Alcalde cuando éste se encontraba en la cima de su carrera política y militar en 1914. Aunque esta autobiografía de Villa no se publicó en forma íntegra hasta el año 2003 con el título *Pancho Villa: Retrato autobiográfico, 1894-1914*, su influencia en la literatura mexicana se hizo notar a través del siglo XX debido a que varios de sus más destacados biógrafos (Martín Luis Guzmán, Ramón Puente, Elías Torres, Friedrich Katz) tuvieron acceso al manuscrito. Las obras de dichos biógrafos de Villa reproducen gran parte de esas memorias originales dictadas a Bauche Alcalde.

proyectos similares en contextos latinoamericanos análogos donde se usa y abusa la imagen de héroes históricos para construir la noción de nacionalidad y cierta idea que se tiene de la masculinidad. De igual forma, con el análisis de los estereotipos mi estudio aporta a la importante investigación de las categorías cognitivas de las minorías raciales y culturales en Estados Unidos. Con mi trabajo, apunto a la imperiosa necesidad de examinar más de cerca los efectos que la representación de los estereotipos negativos tiene sobre los grupos raciales minoritarios y la urgente democratización de los medios de comunicación.

En el presente estudio, argumento que en México el régimen posrevolucionario se valió tanto de la literatura como del cine para crear una noción de identidad nacional a través de la representación de Pancho Villa. De igual manera, propongo que la imagen de Villa sirvió como un arquetipo específico de masculinidad nacional que encarnaba los elementos más sobresalientes de la clase en el poder. Esto quiere decir que la figura de Villa simboliza un modelo de conducta para la población masculina con el fin de controlar tanto su comportamiento como su ideología, los cuales debían ajustarse a aquellos de la burguesía. Por lo tanto, las características de Pancho Villa en la literatura y el cine nacionales reflejan los rasgos más representativos de la clase gobernante: patriarcal, tradicional y católica. De más está decir que dicha exhibición de Villa en los medios de comunicación confirma una propuesta contrarrevolucionaria en términos de género y de progreso social.

Por otro lado, la representación de Pancho Villa en los medios internacionales, particularmente en Estados Unidos, tiene un significado diferente, cuando no opuesto, al nacional. Sin embargo el resultado final es bastante similar. En primer lugar, sostengo que cuando Villa comenzó a adquirir reconocimiento internacional tras ganar las batallas más importantes en la segunda etapa revolucionaria, los medios estadounidenses comenzaron a relacionar su figura directamente con la idea que en ese país se tenía de lo mexicano. Por consiguiente, su exhibición pública en el lado norteamericano, en la

mayoría de los casos, refleja los prejuicios y las actitudes más aceptados respecto a la cultura mexicana en el ámbito público y privado. En segundo lugar, mi argumento es que dicha representación de Pancho Villa en la literatura y el cine estadounidenses revela la política del gobierno de ese país hacia México, la cual se distinguía por una fuerte actitud paternalista y una postura de supremacía. El resultado de la gran mayoría de esas producciones culturales norteamericanas, donde se representa a Pancho Villa, es una distorsión de los hechos históricos de la Revolución y un desprestigio tanto de los jefes revolucionarios como de la cultura mexicana. En casi todos los casos Villa y el resto de los mexicanos se representan como inmaduros, ignorantes, pasionales y sanguinarios, lo cual justifica una política exterior de intervención y colonialismo.

¿Por qué Pancho Villa y no otro personaje histórico? La respuesta puede residir en el hecho de que las figuras míticas como la de Villa tienden a alcanzar cierta ambigüedad histórica que las vuelve vulnerables a los varios discursos ideológicos y políticos. Esto se debe a que el mito, según Roland Barthes, no es más que un mensaje, lo cual significa que no se limita a la forma oral, sino que se extiende a los géneros de escritura, la fotografía, el cine, los reportajes, los deportes, las exposiciones y la publicidad. La razón por la que estas expresiones culturales son excelentes sostenes del mito es porque todas ellas pueden tener un sin fin de interpretaciones (Barthes, *Mythologies* 110). Allí es donde reside la eficacia del mito como arma persuasiva. Barthes concibe el mito como un tipo de habla cuya definición tiene más que ver con sus intenciones que con su sentido literal (*Mythologies* 124). Por lo tanto, el mito es por lo general una distorsión de los hechos históricos en los cuales se sustenta. El significante “Pancho Villa” representa todas las características que Barthes describe respecto a las funciones del mito. La figura mítica de Villa, ya sea su leyenda negra, la blanca o la épica, se fortalece en los hartos documentados, aunque distorsionados, hechos históricos de la Revolución Mexicana de los cuales fue participante.

De esas exageraciones y alteraciones de la figura de Pancho Villa es que surge la representación mítica nacional, al igual que varios tipos literarios y cinematográficos en el ámbito internacional. En ambos casos, la función que tiene la imagen de Villa es la de influir directamente en la audiencia. En el nivel nacional, su mito implica crear la noción de un nacionalismo cuyos valores se asociaran con un fuerte sistema patriarcal en el cual los hombres heterosexuales<sup>3</sup> dominaran sobre las mujeres y las minorías sexuales. En este sentido, la figura de Pancho Villa sirve como modelo de conducta para la creación de un nacionalismo y de una cultura mexicana que se autoproclamaba “masculina” en relación con otras. En el caso de la representación internacional de Villa, particularmente en Estados Unidos, su exhibición tenía una función distinta. En este contexto, el revolucionario norteamericano<sup>4</sup> era la encarnación de lo mexicano. Esto significaba que a través de la imagen de Villa se hacía una conexión directa con México, su población y su cultura.

Es posible notar que el significado de una imagen con gran importancia cultural e histórica como la de Pancho Villa puede variar según el contexto histórico, punto de vista político y la interpretación personal de cada autor. Esta variación de representaciones es típica de las figuras que han tenido un alto grado de popularidad en los eventos históricos de cada región. La permutación de dichos significados se debe a que la historia, como sostiene Hayden White, no es un campo de estudios científicos, ya que los historiadores no aspiran a aclarar los eventos históricos de la manera en que los científicos se dedican a explicar con las leyes de causa y efecto los fenómenos de la ciencia. Más bien, los

---

<sup>3</sup> Como hombre heterosexual nos referimos a los hombres reproductivos que experimentan atracción sexual por las mujeres. Para un estudio de la heterosexualidad y su historia, ver el libro de Jonathan Katz titulado *The Invention of Heterosexuality*. New York: Penguin Books, (1995), donde el autor hace un análisis muy detallado de los diferentes significados que este término ha tenido desde su aparición en algunas revistas médicas del siglo XIX.

<sup>4</sup> Los términos “revolucionario norteamericano” y “guerrillero norteamericano” son algunos de los sobrenombres más comunes para referirse a Pancho Villa debido a que llegó a ser el jefe rebelde más exitoso de los ejércitos del territorio norte del país. Otro nombre ampliamente utilizado en la literatura es “El Centauro del Norte”, ya que a la hora de las batallas Villa era sumamente diestro con el caballo y la pistola. De aquí en adelante usaré estas tres denominaciones para hacer referencia a Pancho Villa.

historiadores, según White, se enfocan en interpretar, narrar y entender los hechos históricos de los textos. White concluye que esa interpretación del narrador siempre conlleva las implicaciones ideológicas de las políticas a cuyo servicio operan (*The Content of Form* 60).

Las ideas que tiene White de la historia se pueden fácilmente aplicar a la literatura y el cine donde es posible entrever las intenciones ideológicas de los autores y directores, los cuales no estaban libres de censuras gubernamentales. Por lo tanto, esto nos lleva a creer que la literatura y el cine fueron instrumentalizados por el gobierno mexicano para crear una identidad nacional, o una especie de comunidad imaginada al estilo que Benedict Anderson describe a la nación en su *Imagined Communities* (1983). Esas comunidades son imaginadas, según Anderson, ya que sus miembros jamás podrán conocer a la mayoría de sus compatriotas por muy pequeña que sea la nación. Y sin embargo, en la imaginación de los miembros existe la noción de su comunión (*Imagined Communities* 15). Mientras que para Anderson, esas comunidades imaginadas obtuvieron su identidad nacional en Europa a través de la palabra escrita de las lenguas vernáculas en el siglo XVI (*Imagined Communities* 47), se puede decir que en México se dio por medio de la difusión de los héroes de la Revolución Mexicana una vez terminado el conflicto armado, de los cuales Pancho Villa era una de las figuras más importantes. En otras palabras, el nacionalismo no se inició necesariamente con la independencia política del país, ya que el vasto territorio que se heredó de la colonia tenía muy poco en común culturalmente, excepto sus lazos administrativos y lingüísticos (Anderson, *Imagined Communities* 53). Por lo tanto, la verdadera autoconciencia ideológica, social y política resultó a través de esos líderes rebeldes impulsados por los medios de comunicación. La literatura y el cine también sirvieron para reafirmar la masculinidad y reforzar una cultura homosocial en la etapa posrevolucionaria mediante la representación de la figura de Villa. La personalidad carismática de Pancho Villa, sus orígenes campesinos y de clase humilde, su temeridad, sus arranques biliosos, su fama de mujeriego, su esplendor, su

honestidad, su generosidad, su virilidad, su ingeniosidad, su “machismo”<sup>5</sup> y su ciego patriotismo, eran las particularidades que se buscaba explotar en el personaje. La mayoría de esos elementos era precisamente lo que se intentaba inculcar y reforzar en los hombres mexicanos a través de la constante circulación de la figura de Villa en los medios masivos, la cual había de ser percibida como el emblema de la masculinidad mexicana.

En este sentido el estado desempeña un papel fundamental al participar activamente en la construcción sexual de los individuos al presentar a la figura de Villa como un modelo “natural” de cierta idea de la masculinidad heterosexual. Dicha actitud ejemplifica la manera en que el estado se vale de algunos dispositivos culturales para regular y controlar la sexualidad y las actitudes ideológicas a través del discurso público. Desde que el estado desplazó a la iglesia en el siglo XVIII en gran parte del mundo occidental, según J.A. Ballard, éste incurrió en la construcción de la sexualidad de los ciudadanos, primero con el propósito de aumentar la población. Ballard indica que después, en el siglo XIX se intensificó dicha intromisión de los gobiernos en la construcción de la sexualidad al incrementar las disciplinas para regular el cuerpo humano. El enfoque del discurso estatal tenía como finalidad aumentar la productividad, y por consiguiente debía fomentar la “normalidad”, lo cual significaba, la heterosexualidad (Ballard 104). Habiendo perdido una suma calculada a la de un millón de vidas en los diez años que duró la Revolución Mexicana, y viendo la necesidad de poblar un territorio tan extenso y de reconstruir un país y una economía en ruinas, tiene sentido suponer que la procreación fue un factor clave para fomentar la masculinidad heterosexual en México.

---

<sup>5</sup> Como “machismo” nos referimos a un discurso y una actitud de superioridad, desprecio y agresividad verbal, física y sexual por parte de los hombres en relación con las mujeres. En otras palabras, estamos hablando de un *performance* cultural similar al que Manuel Peña ha designado como “machismo folclórico”, cuyo modelo de conducta por parte de los hombres mexicanos tiene que ver con la exhibición de una hipermasculinidad culturalmente sancionada (138-139).

De esta forma, en el México posrevolucionario la figura de Pancho Villa fue acogida por el pueblo como un icono de identidad no sólo masculina sino también cultural a raíz de su abundante circulación en el cine, la literatura, las leyendas populares y los corridos. En otros términos, como nota Max Parra, fue en el ámbito cultural que el simbolismo político y social de la figura de Villa tuvo sus efectos más significativos para la nación mexicana. Ese líder popular revolucionario, según Parra, era considerado por todos los estratos de la sociedad como una viva expresión del poder, orgullo y resistencia del pueblo. Incluso aquellos que se oponían a él disfrutaban de mitificar su vida controversial y sus hechos de guerra (Parra 4). Dicha identificación con el guerrillero nortño se dio, sobre todo, en el campo y la provincia por dos razones importantes: la primera era que no existían otros héroes de origen campesino (con la excepción de Emiliano Zapata) que se postularan seriamente como la encarnación de las clases populares y campesinas; la segunda razón tenía que ver precisamente con el hecho de que el personaje representaba los valores sociales más significativos y ocultos de la clase social trabajadora y del campo. Por lo tanto, al no proponer héroes y modelos nacionales con valores y cualidades realmente positivos para la construcción de una sociedad democrática, igualitaria y progresiva, ciertamente el estado pasa a marginar dos sectores fundamentales en el país como lo son el campesino y la clase trabajadora.

Se puede notar que dicha afiliación del pueblo con Pancho Villa se dio a pesar de que el guerrillero nortño había sido marginado por los gobiernos de la década de los años veinte y principios de los treinta. Parra advierte que el gobierno oficial de ese período había descartado a Villa por completo como revolucionario, evitando pronunciar su nombre o mostrándolo en la prensa como un criminal. Dicha postergación de la figura de Pancho Villa se debía en parte a la falta de voluntad de los gobernantes por restaurar la imagen de un enemigo militar de la época revolucionaria contra el cual habían batallado personalmente (Parra 3). Parra sostiene que el silencio del gobierno oficial había dejado el campo libre para que la imagen de Villa fuera forjada por la memoria que tenían las



masas populares, los autores de ficción y los periodistas independientes (4). Esto de alguna manera explicaba la heterogeneidad que la figura de Pancho Villa tenía en la imaginación popular.

Mientras tanto, en Estados Unidos en cierto modo el problema es análogo a lo que ocurre en México. La falta de representación de héroes mexicanos o chicanos en los medios de comunicación ha ocasionado que la población mexicano-estadounidense se identifique con los pocos que se exhiben. Por lo tanto, dichos personajes, como es el caso de Pancho Villa, simbolizan no sólo una identidad nacional, sino que también personalizan una actitud de resistencia cultural para aquellos que se identifican con su imagen. Entonces, podemos notar que al caracterizar héroes culturales negativos (en forma de estereotipos) que representan a las minorías étnicas en los medios masivos se perpetúa la opresión de dichos grupos minoritarios. La necesidad de representar modelos auténticos positivos tanto en el cine como en la literatura, en los cuales los chicanos se vean reflejados, sigue vigente en ese país multicultural.

La figura de Pancho Villa representa, tanto en la literatura como en el cine, un tipo social que surge más de la ficción que de la realidad nacional. El folclorista tejano Américo Paredes nota que el tipo del mexicano bravucón y abusivo (una especie de *Mexican bully* cuyo máximo representante es Pancho Villa en los medios de comunicación) con el que se asocia el supuesto machismo mexicano, hizo su aparición en la literatura y la música popular mexicanas como un tipo definitivamente cómico hacia finales del siglo XIX. Paredes indica que este personaje que gusta de autoproclamarse el más viril y hacer alardes jactanciosos de valentía con palabras y frases muy rebuscadas, coloridas y originales, es normalmente el más cobarde, payaso o borracho del grupo. Esa falta de valor y hombría le otorgan una gracia especial para hablar de esa forma, ya que sus palabras encierran gran ironía. Por consiguiente, Paredes aclara que habría que ser sumamente ingenuo para llegar a creer que un personaje de ese tipo representa al mexicano valiente en la vida real (“The United States, Mexico, and Machismo” 19).

Esa jactancia cómica pasó a los corridos de la época de la Revolución Mexicana pero, como indica Paredes, dicha intención jocosa se transformó en un elemento de seriedad. Tal alarde de valentía, según el folklorista tejano, era dirigido a Estados Unidos tras la invasión de sus tropas a territorio mexicano en pos de Pancho Villa en 1916. No obstante, el vocablo “macho” no aparece por ningún lado en estos corridos de principios del siglo (Paredes, “The United States, Mexico, and Machismo” 22). Aunque la palabra macho sí existía, ésta tenía connotaciones de obscenidad y sólo se utilizaba en el habla vulgar para referirse a la hombría y la virilidad (Gutmann 224). Paredes menciona que el término macho sólo comenzó a aparecer en los corridos mexicanos en la década de los cuarenta durante la administración de Manuel Ávila Camacho (1940–1946) y casi siempre estaba relacionado con factores bien definidos; por ejemplo, se asociaba con la figura posrevolucionaria del pistolero, la actuación de México en la Segunda Guerra Mundial (también de carácter cómico) y con el segundo apellido del propio presidente mexicano, Camacho, el cual rima con la palabra macho (Paredes, “The United States, Mexico, and Machismo” 22-23). En otras palabras, como concuerda Matthew Gutmann, el tan afamado machismo mexicano es en cierto modo un chiste cultural que los extranjeros son incapaces de entender y el cual han malinterpretado y distorsionado. Tocante a ese humorismo que describe Paredes en su artículo, Gutmann añade que:

[...] those who grasp the humor will have their consciousness and agency restored to them, at least in part and in comparison to those who do not get the joke. Besides, although machismo in México may take on quite exaggerated forms, it is hardly a phenomenon unique to that land. (227)

Este trabajo se enfoca, precisamente, en los efectos de la distorsión de un tipo cultural originalmente inofensivo del cual los medios de comunicación se apropiaron y propagaron haciéndolo ver como la representación más característica de los mexicanos.

Respecto al discurso de la heterosexualidad masculina en la época posrevolucionaria, es importante hacer notar que durante este período de reconstrucción nacional imperó el lenguaje sexista en el discurso público. Ilene O'Malley indica que este

lenguaje misógino estaba a la orden del día en todos los ámbitos sociales y era empleado concienzudamente en los medios de comunicación, particularmente en los periódicos, la literatura y el cine. Pero sobre todo, dicho lenguaje se utilizaba en temas o cuestiones relacionados con los eventos revolucionarios y sus protagonistas (33). O'Malley sostiene que el adjetivo, "viril" tenía todas las connotaciones positivas para los hombres, mientras que la falta de esa cualidad se atribuía a los individuos que se intentaba ofender o ridiculizar (34). Podemos agregar que la magnitud del machismo que describe O'Malley se dio gracias, en gran parte, a un estado que lo apoyaba directa o indirectamente.

La propaganda oficial, según O'Malley, intentaba masculinizar de forma exagerada a los héroes revolucionarios al punto de que dicha hombría se convertía en su virtud más importante. Esa cualidad viril, continúa O'Malley, debilitaba y opacaba tanto las ideas políticas como las sociales perseguidas por los revolucionarios (140). Por lo tanto, si se trataba de valorar a los héroes revolucionarios por su virilidad los que más destacaban inmediatamente en este punto eran Emiliano Zapata y Pancho Villa. La reputación de valientes, agresivos, mujeriegos, su apariencia física, su fuerza y su juventud, daban a Zapata y Villa automáticamente un atractivo más varonil que la figura senil de Carranza o el carácter apacible de Madero y su fisonomía debilucha (O'Malley 140).

Es de esta manera que el carácter machista llega a constituirse como un elemento inseparable de la idea de nación mexicana. Héctor Domínguez-Ruvalcaba destaca que el machismo adquiere en el México posrevolucionario un papel central convirtiéndose en un discurso alegórico de la nación, y representa un ingrediente fundamental para entender la cultura mexicana. Sin embargo, ese temperamento machista, debido a su asociación impulsiva y hasta cierto punto biológica, no puede ser leído como un proyecto nacional deliberado y positivo (3). Antes bien, el machismo funciona como un dispositivo que se emplea para controlar el comportamiento y la ideología de los individuos tanto en la esfera pública como en la privada. Así, en la visión cultural que se tenía de la

mexicanidad, Parra sostiene que el énfasis en el machismo de Pancho Villa comunicaba fuerza y resistencia a las clases oprimidas, por lo tanto, aquí residía su atracción y encanto. Sin embargo, como nos dice Parra, dicha retórica también reforzó los valores patriarcales tradicionales y continuó la marginación de las mujeres a nivel nacional (38).

De igual forma, con la difusión de sujetos con características machistas, no cabe duda de que el estado promovía la creación y perpetuación de los géneros como una dimensión de la subjetividad que es tanto un efecto del poder como una tecnología que facilita su gobierno (Alonso 76). Ana María Alonso apunta que la dialéctica entre los procesos de la construcción de los géneros y la formación del estado se convierte en un tema central ineludible. Alonso agrega al respecto que:

From this point of view, gender is not only the social construction of sexual difference, that is, of distinctions between male and female, but also a primary site for the production and inscription of more general effects of power and meaning, a source of tropes that are key to the configuring of domination and subjection. (76)

Sin embargo, para no simplificar el tema, podemos decir que las identidades de género, según Alonso, son condiciones que deben ser negociadas y validadas constantemente, puesto que están supeditadas a otras dimensiones de las subjetividades. Esto indica que el género no puede interpretarse como un elemento totalmente subyugado a las diferencias sexuales, sino que debe ser entendido en relación con la totalidad de los efectos del poder inscritos en la propia naturaleza de cada sujeto y su cuerpo (Alonso 77).

Por otro lado, la figura de Villa tuvo una representación muy diferente tanto en la literatura como en el cine de Estados Unidos. En ese país, Pancho Villa encarnaba los defectos con los cuales se asociaba a los mexicanos desde el siglo XIX, cuando las crónicas de viajes y las novelas de literatura barata eran sumamente populares. Este cuerpo de literatura creó en Estados Unidos varios estereotipos de los mexicanos que el

cine heredó en el siglo XX. Todos esos estereotipos, que en realidad fue el resultado de la conquista del suroeste norteamericano, desembocaban en la figura del *greaser*<sup>6</sup>.

Mark Cronlund Anderson apunta que la visión predominante norteamericana respecto a los mexicanos se desarrolló como una mezcla de tres tipos negativos coexistentes, el español, el indio y mayormente el mestizo. Sin embargo, la imagen dominante del mexicano en Estados Unidos, sostiene Anderson, siempre fue encasillada en una categoría diferente que combinaba los peores elementos del español y el indio. En una palabra, para los norteamericanos, los mexicanos representaban la antítesis de todo lo que ellos consideraban bueno y positivo en su cultura (Anderson, *Pancho Villa's Revolution by Headlines* 117-118).

Si la literatura popular fue poco crítica y tuvo escasa sensibilidad tocante a “lo mexicano”, el cine fue aún más conservador y continuó representando los estereotipos ofensivos que las obras literarias habían creado y popularizado. A esto podemos añadir que la imagen fílmica de los mexicanos empeoró como resultado de la Revolución Mexicana. Como indica Jason Borge, esto sucedió a pesar de algunas representaciones positivas de los revolucionarios al comienzo del conflicto bélico (49). Sin embargo, las películas de Hollywood sobre la Revolución, están lejos de ser uniformes en cuanto al tema. Dicha disparidad se debe, según Adela Pineda Franco, a que el cine norteamericano siempre respondía a intereses de mercado y de la política exterior de Estados Unidos cuyos vaivenes son “a veces impredecibles y contradictorios” (467).

Según Arthur G. Pettit la mayoría de los primeros filmes que representaban a los mexicanos, sencillamente siguió la misma pauta establecida por las novelas populares del siglo XIX donde los mexicanos correspondían a un puñado de tipos negativos (132). Para José limón, sólo de vez en cuando el chicano era representado de forma positiva en la

---

<sup>6</sup> *Greaser* era la palabra preferida que se designaba para referirse peyorativamente a los mexicanos. Aunque el término tenía connotaciones racistas, éste se utilizaba abiertamente en las esferas públicas hasta la década de los años 20, sobre todo en los títulos de las películas (Pettit 132).

expresión social angloamericana, pero en esas raras apariciones, “he is transmuted into a colorful, romantic figure full of rich, mysterious life forces. In all cases reality is carefully avoided” (3). Gran parte los cineastas de Hollywood del siglo XX se valieron particularmente de la figura de Pancho Villa para representar esos estereotipos ya establecidos de los mexicanos en la literatura.

Pettit advierte que la Revolución Mexicana de 1910–1920, la cual coincidió con la primera década de películas de largometraje, proveyó inspiración para realizar gran número de filmes “revolucionarios” al estilo de Hollywood (135). La Revolución representada en ese cine hollywoodense carece de verosimilitud, tanto por su inexactitud histórica como por su incomprensión de la cultura y sociedad mexicanas del período. Durante todo el siglo XX casi todas las películas que abordaban el tema de la “guerra civil mexicana” se subordinaban “a las convenciones temáticas y cinemáticas del género *western*” (Pineda Franco 468). Por lo general, de acuerdo con Pineda Franco, la visión que el cine norteamericano proyecta de la Revolución Mexicana es irrelevante, debido a que sus películas tienden a representar a la cultura mexicana “en términos estereotipados, homogéneos y casi nunca individuales”, lo cual se deduce a la posición hegemónica y a la política imperialista de Estados Unidos frente a México (468-469).

Así, en el capítulo uno que se titula “Arquetipos de masculinidad nacional a través de la literatura”, analizo dos novelas clásicas de la literatura mexicana donde no sólo se mitifica la figura de Pancho Villa, sino que se propone como un modelo de masculinidad para las generaciones futuras. Estas obras son *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) de Rafael F. Muñoz. En el primero de estos textos Guzmán propone a la figura de Pancho Villa no sólo como un modelo de virilidad sino también de barbarie cuya representación tuvo gran resonancia en la literatura y el cine. El resultado final de la imagen que pinta Guzmán de Villa en *El águila y la serpiente* fue el de un tipo nacional heterosexual cuyo desprecio por las mujeres y las minorías sexuales era una de sus características más importantes de su

personalidad. La propagación de dicha figura, a la que podemos denominar como “el macho mexicano”<sup>7</sup>, ocasionó el desprestigio del hombre mexicano en el extranjero, el cual se asociaba con dicho tipo. Por una parte, Guzmán consideraba a Pancho Villa el revolucionario más apto para llevar la Revolución a buen término debido a su valentía, energía y decisión. Por la otra, el autor de *El águila y la serpiente* veía a Villa como una fiera salvaje por el simple hecho de no pertenecer a la clase burguesa, con la cual el autor asociaba la civilización.

Mientras tanto, la obra *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) de Rafael F. Muñoz es en cierto modo una continuación de ese tipo literario y cultural que desarrolla Guzmán en su novela. La masculinidad y la barbarie que Guzmán asocia con Villa se pueden ver reflejadas en los protagonistas de Muñoz, los cuales representan al soldado común y corriente. Las acciones, actos de valentía y los excesos de estos soldados están estrechamente asociados con la idea que se tiene de la hombría y mexicanidad. A esto podemos agregar que todos ellos intentan emular las propias acciones y la personalidad de su idolatrado jefe Pancho Villa.

En el capítulo dos, que se titula “El cine nacional: Formación de la masculinidad”, me ocupo de cuatro obras cinematográficas que a mi parecer son fundamentales tanto en la creación como en la perpetuación de la masculinidad a través de la imagen de Villa. Dichas películas son: *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936) de Fernando de Fuentes; *Así era Pancho Villa* (1957) de Ismael Rodríguez; *La Muerte de Pancho Villa* (1974) de Mario Hernández y *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2006) de Gregorio Rocha.

---

<sup>7</sup> Con la expresión “macho mexicano” nos referimos a una ideología de superioridad hacia las mujeres por parte de un sector importante entre los hombres mexicanos. Este grupo de hombres se caracteriza por una fuerte agresividad y desdén tanto por la mujeres como por otros hombres que ellos consideran físicamente o mentalmente más débiles que ellos. Aunque el “macho mexicano” en realidad es un arquetipo más cercano al mito que a la realidad, el cual fue inventado por el cine mexicano en la década de los cuarenta (Gutmann 229), su influencia tanto en el ámbito privado como en el público ha tenido consecuencias fundamentales en la creación del nacionalismo mexicano. El personaje que Guzmán pinta de Pancho Villa tiene mucha relevancia con el modelo que el cine desarrolló y diseminó más ampliamente en los años cuarenta.

*¡Vámonos con Pancho Villa!* de Fernando de Fuentes es considerada por la crítica como la primera superproducción mexicana debido a la cantidad de excelentes cualidades artísticas de la obra. Sin embargo, la cinta no tuvo la recepción que se esperaba por parte del público, ya que ésta no presenta a Villa como las audiencias se lo habían imaginado. Es por ello que los verdaderos protagonistas de la película son los personajes Los Leones de San Pablo, quienes a través de sus actos de valentía sirven como modelos de conducta para sus compatriotas. Ellos son los representantes genuinos del soldado común y corriente que no tuvo otra opción que unirse a la Revolución, y por lo tanto, la mayor parte del público debía identificarse con ellos.

La película *Así era Pancho Villa* de Ismael Rodríguez es una producción comercial cuyo propósito no es representar la figura de Villa ni la Revolución de forma objetiva o crítica. Notamos que este director de películas populares exhibe a Villa como un individuo valeroso, católico, mujeriego, astuto y chusco. Todos estos elementos tienen el propósito de presentar a un personaje poco serio con el fin de divertir a los espectadores. Por lo tanto, el tema de la Revolución tan sólo es un pretexto para presentar un puñado de historias inconsecuentes sacadas de la leyenda, la historia o de la imaginación del director. Al sustraer a la figura de Pancho Villa y la Revolución de todo contexto social e histórico, Rodríguez conscientemente despolitizaba tanto al personaje como al movimiento armado. Pero sobre todo, podemos apreciar en el personaje de Rodríguez la idea del macho mexicano que el cine de los años 40 había creado, el cual, como indica Sergio de la Mora, era viril, valiente, orgulloso, sexualmente potente y agresivo (7). De este modo se puede comprobar que la película de Rodríguez es un ejemplo de la manera en que el cine constituye una tecnología que permite la invención y la propagación de modelos nacionales de masculinidad, según propuesta de de la Mora (3).

En la cinta *La muerte de Pancho Villa* de Mario Hernández, podemos apreciar a un Pancho Villa heroico y glorificado. Aunque se puede advertir cierta desilusión en el



tono de Villa por el curso que tomó el conflicto bélico, y sobre todo por su final, Hernández sigue representando a Villa como el modelo de masculinidad que siempre es fiel a su clase social, con la cual sigue identificándose, a pesar de su nueva posición de hacendado. El elemento que más se destaca tanto en el Villa de Hernández como en el de Rodríguez es el gusto por las damas y su falta de remordimientos por tener mujeres con hijos por todas partes. Este último detalle nos hace pensar que el Pancho Villa de Hernández es la representación del “Gran Chingón” que describiera Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1951), a quien otros hombres intentaban emular.

Por último, en este capítulo analizo el filme *Los rollos perdidos de Pancho Villa* de Gregorio Rocha donde se advierte una confusión de identidad por parte del director. Podemos notar que Rocha se identificaba ampliamente con la figura de Pancho Villa, lo cual se podría interpretar como uno de los resultados de la propagación de su figura a través del cine. Esto explica por qué cuando Rocha encuentra otra película perdida donde se exhibe la imagen de Villa con una perspectiva positiva, el director se muestra sumamente gratificado y orgulloso de su nacionalidad. Esto porque el director de *Los rollos perdidos* veía en Villa una especie de *alter ego*. La película que encontró Rocha representa para el cineasta un ejemplo de resistencia cultural en contra de los estereotipos impuestos a los mexicanos a través de la representación de Villa. En el proceso, se le hacía justicia tanto al guerrillero nortño como a la clase subalterna y oprimida que representaba.

En el capítulo tres titulado, “La imagen y percepción de Villa fuera de México” podemos observar que su representación, sobre todo en Estados Unidos, cambió constantemente a través del siglo. Sin embargo, lo que sí es constante en su exhibición es la descripción desmesurada de sus cualidades. Su imagen comenzó siendo positiva en Estados Unidos, debido a que Villa colaboraba con el gobierno norteamericano respetando las propiedades y negocios de sus ciudadanos (de Orellana 39). Pero una vez

que Pancho Villa dejó de proteger los intereses de los norteamericanos, éste comenzó a ser descrito como una fiera salvaje en los medios de comunicación.

Así, la obra de John Reed titulada *Insurgent México* (1914) ejemplifica esa primera visión que los estadounidenses tuvieron del guerrillero norteco. Aunque Reed intenta describir a Villa con una luz positiva, el resultado es un personaje irreal que encarna la mayoría de los defectos humanos y los prejuicios que se tenían de los mexicanos en Estados Unidos. Aquello que más resalta en la descripción que hace Reed de Pancho Villa es la figura del Buen Salvaje, quien por estar más cercano a la naturaleza era capaz de los sentimientos más generosos y puros por los cuales siempre se guiaba. La representación que hizo Reed de Pancho Villa en sus reportajes se siguió produciendo en las películas de Hollywood, lo cual nos indica la gran impresión que tuvieron sus escritos en la cultura norteamericana. En estas producciones la imagen de Villa representaba no sólo a los mexicanos sino al país entero, por lo que, al desprestigiar su figura, también se difamaba la cultura de donde provenía.

En la segunda parte del capítulo tres, examino *The Life and Times of Pancho Villa* del historiador de origen austriaco Friedrich Katz. En su libro, Katz intenta desmitificar varios de los aspectos de la figura de Villa empleando algunas estrategias narrativas. Por ejemplo, el historiador sugiere que Pancho Villa nunca fue el bandido social prominente que reza la historia popular. Katz sostiene esta opinión con base en la falta de documentos escritos que así lo verifiquen. Otro método que utiliza Katz para reducir la figura de Villa a un tamaño natural, es el de compararlo con otros revolucionarios que ganaron mayor número de batallas, pero que han sido olvidados por la historia nacional. El historiador también desmitifica a la figura heroica de Pancho Villa indicando que éste continuaba siendo bandido durante la Revolución Maderista y que el guerrillero norteco era un lacayo del gobierno de Estados Unidos, del cual había recibido todo tipo de apoyo cuando estuvo en la cima del poder. En cambio, Villa pagaba a Washington protegiendo a sus ciudadanos y sus propiedades.

En el cuarto capítulo, que se titula “La representación de Pancho Villa en el cine estadounidense como la imagen estereotipada del mexicano salvaje y atrasado”, podemos observar cómo la difusión de los estereotipos negativos de los mexicanos en la literatura estadounidense del siglo XIX sobrevive en el cine del siglo XX. Las tres cintas que analizo en este capítulo son parte de un subgénero de películas inventado por Hollywood cuyo tema principal, o trasfondo histórico, es la Revolución Mexicana. En las tres películas que nos ocupan en este capítulo, *Viva Villa!* (1934) de Jack Conway, *Villa Rides* (1968) de Buzz Kulik, y *And Starring Pancho Villa as Himself* (2004) de Bruce Beresford, podemos notar que Villa sigue representando dichas ideas negativas de los mexicanos. También es posible observar en las tres producciones a ese héroe norteamericano que lleva la Revolución a buen término. Además de representar a los mexicanos con los estereotipos más negativos y exagerados, este tipo de películas por lo general incluye a un personaje norteamericano sacado de la ficción que casi siempre termina siendo el héroe de la historia. Normalmente, dicho estadounidense heroico inventado por Hollywood hace que triunfe la Revolución a través de su sabia guía de los jefes rebeldes y de sus conocimientos técnicos.

En el capítulo cinco que se titula “La desmitificación de Villa en obras recientes” examino dos textos contemporáneos, *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993) de Sabina Berman y *Pancho Villa: una biografía narrativa* (2006) de Paco Ignacio Taibo II donde podemos observar una clara intención de desmitificar la imagen típicamente aceptada y estereotipada de Pancho Villa en la imaginación popular mexicana. Sin embargo, las visiones y reinterpretaciones de los autores sobre la figura de Villa no podrían ser más distintas y opuestas. El mismo género literario del cual cada autor se vale para llevar a cabo su desmitificación es tan diferente como los puntos de vista que cada uno de ellos adopta sobre el personaje histórico. Por un lado, el texto de Berman es una obra de teatro que representa una historia de ficción. Por otro lado, el libro de Taibo es una biografía de Pancho Villa basada en hechos históricos. Es decir, se fundamenta en eventos registrados

en forma escrita. Mas un elemento en el cual sí concuerdan los textos de estos dos autores es en mostrar que la figura de Pancho Villa representa un mito nacional que debe ser reinterpretado.

Aunque Sabina Berman y Pacho Ignacio Taibo II intentan desmitificar la figura de Pancho Villa en sus obras, cada uno de los autores se enfoca en un aspecto mítico diferente del personaje histórico. De igual forma, el propósito desmitificador de cada uno es distinto. Por ejemplo, la determinación de Berman en *Entre Villa y una mujer desnuda* es de arremeter en contra de la faceta machista de Villa. Para lograr su intención, la dramaturga pone en ridículo la virilidad y la potencia sexual del guerrillero nortño. Por su parte, en *Pancho Villa: una biografía narrativa* Taibo se enfoca en actualizar y reevaluar el elemento heroico y social de Pancho Villa desde un punto de vista tanto histórico como legendario.

En el capítulo seis, el cual se titula “La desmitificación de Villa en el cine”, estudio tres obras cinematográficas, *Pancho Villa y la Valentina* (1958) de Ismael Rodríguez, *Pancho Villa* (1971) de Eugenio Martín, y *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) de Sabina Berman e Isabelle Tardán, en las cuales se procura desmitificar la figura de Pancho Villa a través del descrédito de su imagen. Podemos notar que la difamación de la imagen de Villa se da tanto a nivel nacional como internacional. Sin embargo, esta difamación es distinta, dependiendo del lugar desde donde se presente. Por ejemplo, en las producciones nacionales, al desprestigiarse la figura de Pancho Villa también se difamaba la clase social de la cual había surgido. Mas si esas obras son de procedencia internacional, el descrédito es tanto para el guerrillero nortño como para la cultura mexicana a la cual representa. En casi todos los casos, la representación de Villa es limitada, puesto que lo muestran con una personalidad polarizada al punto de ser poco más que una caricatura grotesca.

La primera de las tres películas que analizo en este capítulo es *Pancho Villa y la Valentina*, la cual muestra a un Villa sacado de todo contexto social y cuyo único

propósito es comercial. El director no toca los temas por los cuales se dio el movimiento armado. Tampoco explica por qué villa se unió a la Revolución. Y por último, la cinta no dice cuáles fueron los logros sociales y políticos que alcanzó el conflicto armado. Entonces, para desviar el tema principal de la revolución, Rodríguez la muestra como una guerra de rencillas personales entre los jefes guerrilleros y los federales.

Mientras tanto, el filme *Pancho Villa* del español Eugenio Martín es una producción multinacional europea que sigue la misma pauta de las *western* hollywoodenses. Lo novedoso de esta cinta es que se basa en el ataque de un grupo de revolucionarios villistas al pueblo de Columbus, Nuevo México, el cual dejaron completamente destruido. Aquí podemos apreciar a un Villa agresivo, bufón, violento, mujeriego, narcisista y vengativo. Podríamos decir que los tres elementos más importantes que guían al Pancho Villa de Martín, son las mujeres, la venganza y su amistad con el héroe estadounidense inventado por Hollywood para salvar la Revolución. En la película, este personaje es la mano derecha y el cerebro de Villa.

La última película de este capítulo seis se titula *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* de las directoras Berman y Tardán, la cual se basa en la obra de teatro de la misma Berman. Aunque el filme es de corte satírico y humorístico, éste no deja de tener una aguda crítica social, sobre todo, en lo referente al machismo mexicano. En la cinta podemos apreciar que la actitud de superioridad y desdén respecto a las mujeres que se le atribuía a Pancho Villa ha sido adoptada por el hombre mexicano moderno. Tanto en el amor como en la guerra, la técnica para conquistar residía en tomar la iniciativa. En este sentido, Pancho Villa representa un modelo de conducta en las cuestiones ideológicas e interpersonales para el protagonista del filme, quien por su parte representa a los hombres de su generación y su clase social.

Así, podemos resumir que las obras literarias y las películas incluidas en este trabajo fueron escogidas en base a varios criterios. En primer lugar son algunas de las obras que tuvieron mayor éxito dentro de su propio género. En segundo lugar, son

excelentes representaciones de todo ese cuerpo al que pertenecen. En tercer lugar, en ellas podemos encontrar todos los rasgos relacionados con Pancho Villa que se intentaba inculcar a los públicos videntes y lectores. Por un lado, las obras mexicanas incluidas representan a Villa con todos los elementos relacionados con un machismo exorbitante propio de una cultura patriarcal y tradicional. Por otro lado, en las obras norteamericanas podemos encontrar en la figura del guerrillero nortño, todas las características asociadas con la idea que se tenía de los mexicanos.

La relación entre la producción literaria y fílmica con el contexto histórico es muy significativa en mi análisis de la construcción cultural que se proyecta de la figura de Pancho Villa. Es por esta razón que intento presentar en lo posible el ambiente en el cual se da cada obra que se estudia. Este trasfondo, por breve que sea, resulta necesario puesto que no me ciño completamente a un orden cronológico estricto. Por ejemplo, comienzo con las obras literarias de Guzmán y Muñoz de finales de los años 20 y principios de los 30 respectivamente. Pero dos capítulos más tarde analizo la obra de Reed que fuera escrita en 1914 y la equiparo con la de Katz que se escribiera hacia finales de los 90. Esos vaivenes cronológicos tienen el propósito de contrastar las estrategias narrativas en ambos lados de la frontera en períodos distintos, para de esa forma mostrar las posiciones de los sujetos y las similitudes o diferencias de los discursos nacionales.

Concluyo que la apropiación de sujetos subalternos como en el caso de Pancho Villa tiene el doble efecto de reprimir tanto a las mujeres como a los hombres. Los verdaderos opresores son aquellos hombres que se encuentran en el poder, que en última instancia son los que menos se identifican con el Pancho Villa hipermasculino que se intenta mostrar al público. Sin embargo, las figuras como Villa y los hombres que apoyan esas representaciones son quienes mantienen a dichos hombres en el poder, ya que son ellos los únicos que se benefician del orden social establecido.

## Capítulo 1: Arquetipos de masculinidad nacional a través de la literatura

### *Introducción*

*El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán es una de las obras más importantes del autor en el contexto nacional por la influencia que esta tuvo en la literatura y en el cine de México. En esta novela Guzmán muestra a Pancho Villa como un modelo, tanto de masculinidad como de barbarie, el cual sería reproducido en los diferentes medios culturales culminando en un tipo nacional asociado con un grupo de hombres heterosexuales orgullosos de su masculinidad y sumamente despreciativos del sexo femenino y de los homosexuales. Este modelo que Guzmán forjó fue el que más tarde se asociara con la figura del “macho mexicano”<sup>8</sup> que erróneamente fuera conocida en el extranjero, sobre todo en Estados Unidos, como el típico hombre mexicano. Debido a que Villa era un revolucionario, el “macho mexicano” generalmente se asocia con el movimiento armado donde vulgarmente se piensa que tiene su origen este tipo cultural.

En la novela de Guzmán podemos observar que la figura imponente de Pancho Villa produce en el autor/narrador una mezcla de sentimientos confusos. Mientras que por un lado éste considera al guerrillero nortño el hombre perfecto para liderar la Revolución debido a su gran valentía, energía, virilidad y don de mando, por el otro, el autor/narrador ve en Villa la máxima exponente de la barbarie, ya que procedía de los estratos más humildes y con menos nivel educativo del país. De esta forma podemos

---

<sup>8</sup> Algunas de las obras literarias de mayor popularidad donde se puede advertir una influencia directa de la figura del “macho mexicano” que pinta Guzmán de Pancho Villa son: *Perfil del hombre y la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos; *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz; y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes. Por otro lado, Héctor Domínguez-Ruvalcaba indica que comenzando en la década de los treinta, la representación de los cuerpos masculinos y su relación con la nación habían de hacer su aparición en la novela y el ensayo, la pintura muralista, la poesía (sobre todo en *Los contemporáneos*) y el cine. Su modelo, según Domínguez-Ruvalcaba, sin duda tenía su origen en *El águila y la serpiente* (65).

notar que Guzmán hace una asociación entre la valentía (la cual estaba estrechamente ligada con la hombría), y la barbarie, con la cual se asociaban las culturas no letradas y los campesinos tanto indígenas como mestizos.

La virilidad y barbarie de Villa y otros revolucionarios se pueden ver a través de las descripciones físicas que hace Guzmán de ellos. Dichos retratos resultarían en descripciones donde se concede excesiva valoración al cuerpo y muy poco a la trama de la guerra. Por consiguiente, el autor llega a mitificar tanto a los personajes como los eventos históricos descritos. Dicha perspectiva que tiene Guzmán de la Revolución no es accidental, puesto que acusa una formación cultural y literaria donde se le concedía gran importancia al aspecto artístico. Esto es, Guzmán pertenecía al grupo de escritores del Ateneo de la juventud cuya filosofía general era la creación del arte por el arte. La meta del Ateneo era promover la educación, cultura, arte y la filosofía, todas ellas con base en los principios estéticos europeos.

Aunque para Guzmán los revolucionarios incultos como Villa representaban la barbarie, el autor no dudaba que estos fueran más valientes que los intelectuales a la hora de las batallas. Dicha característica de los rebeldes de la clase baja representaba para Guzmán un arma de doble filo. Por un lado, ese arrojo podía emplearse para ganar la Revolución. Pero por otro lado, las masas incultas figuraban un peligro y un estorbo para la civilización. Nadie mejor que Villa encarnaba para el autor/narrador de *El águila* el valor que se asociaba con la hombría y también la falta de cultura. De ahí los sentimientos de atracción y rechazo que le produce la figura de Pancho Villa a Guzmán.

Así, podemos observar que el autor/narrador pensaba a la usanza de los escritores latinoamericanos del siglo XIX, los cuales creían que su función en la sociedad era de difundir y defender la civilización contra la barbarie y la violencia. Generalmente las culturas autóctonas americanas representaban para los intelectuales la barbarie contra la cual se luchaba. De ahí los prejuicios que Guzmán tenía de los indios y mestizos revolucionarios.



Por su parte, la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz es la continuación del modelo de masculinidad que bosqueja Guzmán en *El águila*. Sin embargo, en esta obra de Muñoz, son los soldados comunes y corrientes los que intentan emular la conducta de Pancho Villa. Aquí Los Leones de San Pablo son presentados por el autor como la máxima representación de hombría a través de sus acciones y comportamiento, los cuales son excesivamente masculinos. En los personajes de la novela, la hombría y la valentía están estrechamente ligadas a la idea de mexicanidad y a la propia figura de Villa.

Para los Leones de San Pablo el honor de hombre es quizás la tabla de náufrago, y su jactancia por poseer dicha valentía se asemeja a la “fanfarronería” del “pelado” de la ciudad que describiera Samuel Ramos algunos años más tarde. Sin embargo, como vemos en la novela, la mayoría de los miembros de Los Leones encuentran la muerte de forma gratuita y poco heroica poniendo en evidencia la inutilidad de esa hombría que los personajes con tanto esfuerzo se empeñan por demostrar.

Podemos observar que aunque los fines de la guerra no estén del todo claros para los revolucionarios, los motivos para entrar en las batallas son muy personales y definidos. Esto es, los revolucionarios luchan para aumentar su pundonor impresionando a sus compañeros de armas y al propio Pancho Villa, tanto con su arrojo como con su lealtad. Por estas cualidades los protagonistas de la novela se ganan la confianza del jefe revolucionario, razón por la cual Villa los ascendería a los rangos de su escolta personal de los Dorados.

#### **A. PANCHO VILLA COMO MODELO ARQUETÍPICO DE MASCULINIDAD Y BARBARIE EN *EL ÁGUILA Y LA SERPIENTE***

En la novela *El águila y la serpiente*, Martín Luis Guzmán describe a la figura de Pancho Villa como la máxima exponente de masculinidad y barbarie. Ambos elementos

se fusionan en el personaje del guerrillero nortño al punto de ser inseparables. Al asociar lo masculino con la barbarie, quizá sin proponérselo, Guzmán estaba forjando un nuevo tipo literario y cultural, cuya figura sería la suprema representación del “macho mexicano”. Podría decirse que la imagen e idea que se tiene actualmente del hombre “macho” en México tiene su génesis en el retrato masculino y primitivo que el novelista chihuahuense pinta de Pancho Villa. La influencia de esa figura del líder guerrillero iba a hacerse notar en obras literarias posteriores de gran renombre donde el “macho mexicano” y el “machismo” constituyen el tema central.

La palabra “macho”, la cual se refiere a una persona o animal del sexo masculino, ha dado origen al término “machismo”. Esta última es una expresión sumamente problemática debido a su gran cantidad de interpretaciones y definiciones en diferentes regiones, culturas y campos de estudio. De acuerdo con Matthew Gurmman, los vocablos “macho” y “machismo” se han usado en forma contradictoria en los periódicos mexicanos, en la literatura académica y en los diccionarios. Según Gutmann, “[t]he definitions employed by or implied in such official circles reveal not only a diversity of views regarding the substance of the terms, but also widely disparate conjectures as to the origins of the words and their meanings” (223). Por otro lado, Gutmann observa que en Estados Unidos el término “machismo” tiene una historia explícitamente racista desde que apareció impresa por primera vez (227). Gutmann explica que a partir de sus inicios:

[...] machismo has been associated with negative character traits not among men in general, but specifically among Mexican, Mexican American, and Latin American men. Contemporary usage of the term *machismo* in the United States often serves to rank men according to their presumably inherent national and racial characters. Such analysis utilizes nonsexist pretensions to make denigrating generalizations about fictitious Mexican male culture traits. (227)

Uno de los primeros folkloristas mexicanos en hacer un estudio sistemático del tema del machismo en la cultura mexicana fue Vicente T. Mendoza en su ensayo “El machismo en México” (1962). Como indica Gutmann, a través de la documentación de varias docenas de corridos, décimas y cantares de finales del siglo XIX y principios del

XX, Mendoza intenta analizar la “idiosincrasia nacional” (223). Por su parte, Américo Paredes ha notado que uno de los puntos más notables en el ensayo de Mendoza es la distinción entre dos tipos de machismo: el primero se podría catalogar como “auténtico”, el cual se asocia con la valentía, generosidad, serenidad y heroísmo; el segundo se puede explicar como “falso”, ya que se caracteriza por ser una mera fachada que en el fondo oculta cobardía y miedo encubiertos por exclamaciones, gritos, alardes presuntuosos, bravuconerías y grandilocuencias (Paredes, “The United States, Mexico, and Machismo” 18). Refiriéndose a ese “falso” machismo que Mendoza menciona, Paredes advierte que éste es precisamente el machismo que otros autores, tan diversos como Samuel Ramos y Octavio Paz, han denominado como el “verdadero” machismo. Y aquello que Mendoza llama machismo “auténtico” en realidad no existe, puesto que, “[i]t is simply courage, and it is celebrated in the folksongs of all countries. Admiration for the brave man who dies for the fatherland, for an ideal, or simply because he does not want to live without honor or without fame is found among all peoples” (Paredes, “The United States, Mexico, and Machismo” 19).

Paredes llega a la conclusión de que el machismo “auténtico” no existe por una sencilla razón, y esta es que en ninguna de las canciones analizadas por Mendoza, que supuestamente ejemplifican el machismo mexicano, aparece la palabra macho o alguno de sus derivados. Lo que hay en abundancia en las décimas y corridos que cita Mendoza, como indica Paredes, son héroes que mueren “como hombres”, que se dice ser “hombres de verdad”, los cuales son “valientes” y “bravos”. “But they are never machos. The words macho and machismo occur repeatedly in the essay, but only in Mendoza’s discussion of this supposedly Mexican phenomenon” (Paredes, “The United States, Mexico, and Machismo” 19).

Ilene O’Malley apunta de forma categórica que, “[m]achismo has long been a recognized behavior in Mexico, but its institutionalization seems to have more or less paralleled that of the Revolution” (8). En el contexto que usa el término machismo, sin

duda, O'Malley se refiere a una actitud y comportamiento discriminatorio y despreciativo hacia las mujeres por considerarlas inferiores respecto a los hombres. En otras palabras, el machismo al que se refiere O'Malley es el machismo falso que describe Paredes. Dicha práctica misógina tiende a relacionarse con el movimiento armado, y aquellos personajes cuya supuesta hombría es superior a la del resto de los revolucionarios son los héroes más destacados. Sin embargo, debemos tener en cuenta que al descollar las características viriles de tales personajes, éstos son despojados de sus ideas políticas e ideológicas que los condujeran a unirse a la Revolución. Si nos enfocamos en los elementos que se relacionan con un ideal de masculinidad, los aludidos héroes revolucionarios son más fácilmente usurpados y manipulados por el régimen operante. La explicación reside en que la imagen pública de los héroes de la Revolución, como indica O'Malley, sólo era un vehículo que el gobierno utilizaba para reforzar la cultura dominante, sus valores y su ideología (113).

Pero no sólo los políticos sacaron partido de los protagonistas del movimiento armado. Podemos notar que los escritores que posteriormente trataban el tema de la Revolución también aprovecharon la popularidad de dichos personajes para recrearlos en sus obras. De hecho, según la opinión no libre de prejuicios de Salvador Novo, los referidos escritores de la Revolución fueron los creadores de los héroes revolucionarios tal y como los conocemos hoy en día. Novo va todavía más lejos al declarar que: “[a] estos brutos, los revolucionarios como Zapata y Villa, los escritores los hicieron hombres, figuras: les concedieron la facultad del raciocinio, la conciencia de clase, la posibilidad de indignación y del amor ante determinadas circunstancias sociales. En otras palabras, los inventaron” (Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* 313). De más está mencionar que al idear a estos caudillos rebeldes, los mencionados autores de paso forjaron mitos nacionales, tal como en el caso de Pancho Villa. Debemos tener presente que los mitos, como nos recuerda Donna Rosenberg, son creados originalmente como historias con el fin de entretener pero con un serio propósito que va más allá del mero

entretenimiento (xv). Rosenberg explica que, “[a] myth’s serious purpose is either to explain the nature of the universe (...) or to instruct members of the community in the attitudes and behavior necessary to function successfully in that particular culture...” (xv). Claramente, el mito que fundaba Guzmán de la figura de Pancho Villa se relacionaba con el segundo de estos fines.

Para exagerar la masculinidad y enfatizar la falta de cultura de Villa, Guzmán se vale de elementos hiperbólicos que tienen que ver tanto con la idea de virilidad como de barbarie que el autor tenía, y dichas características son los atributos que más destacan en el guerrillero nortño. Desde luego, esta forma de escribir no es accidental ni mucho menos inocente. Es notable que el autor procuraba mitificar la figura de Pancho Villa al retratarla de forma tan subjetiva. Refiriéndose a la descripción de Villa por parte de Guzmán en su primer encuentro en Ciudad Juárez, William Megenney indica que:

La imagen del gran guerrillero que se nos presenta crea una figura misteriosa y que por desconocida, inspira miedo y admiración en el ánimo de quien lo contemple así, recostado y a media luz. La descripción de toda la escena sugiere por su tonalidad que el mismo temor reverencial que siente Guzmán hacia Villa es, básicamente, el mismo que experimentó Fabio Cáceres Jr. al contemplar a don Segundo Sombra. Es la imaginación del autor, pues, alimentada por las circunstancias, la que lo sobrelleva a elevar a Pancho Villa a un pedestal épico y a transformarlo, de esta manera, en algo semirreal y muy poderoso, aunque siempre con su vínculo estrecho con el mundo real. (98-99)

En otras palabras, Guzmán estaba tan impresionado con la presencia del ya legendario guerrillero e ídolo de las masas, que no podía menos que describirlo de una manera excesivamente parcial y literaria. Tampoco debemos olvidar que el hecho de pertenecer a un mundo completamente distinto al de los intelectuales, hacía de Villa un personaje romántico, exótico y peligroso ante los ojos del autor. Según Enrique Krauze, además del elemento mítico Guzmán vio otras dualidades en la figura de Villa, “la dualidad del héroe que encarna, a un tiempo, venganza y esperanza, destrucción y piedad, violencia y luz” (68). Dicha exageración y sublimación de la figura del guerrillero nortño redundaría en

la construcción de un modelo de instrucción de comportamiento masculino para las futuras generaciones.

Como se ha dicho, las características relacionadas con la virilidad eran las principales creadoras del mito de Pancho Villa. Más tarde esos elementos iban a ser adjudicados a otros héroes revolucionarios importantes tales como Emiliano Zapata, Álvaro Obregón, Venustiano Carranza e incluso Francisco I. Madero. Sin embargo, como sostiene O'Malley:

Inasmuch as the cults treated masculinity as the most important quality in a hero and weakened the political and historical understanding needed to judge the heroes by other criteria, Zapata and especially Villa were bound to eclipse Madero and Carranza, who despite the propagandists' efforts to masculinize them, simply could not meet the prevailing standards of machismo. (140)

Es decir que la masculinidad llegó a ser el elemento que más se procuraba resaltar en los revolucionarios. Como resultado de dicha exacerbación de la hombría se desechaban las virtudes auténticas de estos líderes rebeldes. Y una de las razones por las cuales Madero y Carranza no encuadraban tan bien dentro de la figura prototípica del macho era su constitución física. Mientras que Madero era de cuerpo menudo y debilucho y de carácter apacible, lo que resaltaba en Carranza era su figura senil y su fría personalidad. Otra posible razón por la que las masas no se identificaban con estos dos revolucionarios se debía a que ambos pertenecían a la clase acomodada. Madero y Carranza no podían competir con la energía, corpulencia y carisma de Villa y Zapata. En otros términos, no bastaba con ser macho, sino que era necesario exhibir públicamente una hombría desorbitada a través del mismo físico. Por ello la apariencia de los revolucionarios era de suma importancia para una recepción positiva entre el pueblo. El verdadero macho debía ser tosco y vigoroso, portar cananas al pecho y pistola en el cinto, tocarse con sombrero ancho, llevar frondoso bigote y ser un experto jinete. Huelga decir que esa era la figura con la que se asociaba la masculinidad y la cual coincidía perfectamente con la imagen que Guzmán pinta de Pancho Villa en *El águila*. Por lo tanto, es evidente que los mitos

literarios sí llegan a convertirse en modelos culturales puesto que la hombría se siguió relacionando con esas imágenes viriles.

Por otro lado, D. L. Shaw advierte que la crítica de *El águila* tiende a enfocarse en dos temas principales; primero, que la obra no es en realidad una novela, y segundo, que el libro subestima el papel que las masas representan en la Revolución Mexicana. Ambos tienen que ver, de acuerdo con Shaw, con el deseo de juzgar el libro como una obra poética de ficción, o como la interpretación de un evento histórico (1). Sin embargo, como sostiene el mismo Shaw, “[...] there is a tendency to overlook what is perhaps a more important critical question, namely: how does the way Guzmán interprets the Revolution condition his way of writing *El águila y la serpiente*?” (1). Si juzgamos en forma generalizada la descripción de los personajes de *El águila*, podemos notar que Guzmán veía el movimiento armado en términos de buenos (civilizados) y malos (bárbaros) revolucionarios. Los buenos son el grupo de intelectuales burgueses al que pertenece el autor y los malos son las masas incultas y campesinas. Se podría sostener que Guzmán está más atento a los detalles físicos y las características psicológicas que distinguen a estos buenos y malos protagonistas de la Revolución que al mismo curso del movimiento armado.

En *El águila* podemos observar que en ningún momento el autor menciona las ideologías políticas o sociales específicas que profesaban los revolucionarios de cualquier clase social. Lo que siempre está en primer plano, por ser el foco de la atención del narrador, son las figuras concretas de los protagonistas rebeldes. Tocante a ese enfoque de la narración en *El águila*, Héctor Domínguez-Ruvalcaba indica que: “By allowing ourselves to focus on the way the narrator gazes on masculine bodies instead of paying attention to the war plot, we try to escape from the text’s intentionality by way of the ornamental description” (64). Esto porque el énfasis del narrador se centra en los aspectos físicos y morales de los personajes, particularmente en aquellos de los jefes revolucionarios. Horacio Legrás observa que el mismo asesinato y derrocamiento de

Madero por parte de Victoriano Huerta causan en Guzmán una inicial indignación moral antes que política (432). Por consiguiente, los capítulos más importantes de esta novela, como ha notado acertadamente Adalbert Dessau, no son aquellos de los sucesos más trascendentales de la Revolución, sino que:

Las verdaderas joyas son los párrafos sobre Villa o la representación del baño de sangre ordenado por Urbina, y escenas similares. En principio, el estilo representativo de Guzmán es como el de otros narradores; pero con la diferencia de que él parte de las personas y los otros, del tema. En consecuencia, se valen de métodos diferentes. Fundamentalmente a Guzmán le interesa la descripción de caracteres. Por lo tanto, su estilo es conciso y orientado en poner en manifiesto el rasgo característico. Penetra bajo la superficie de los hechos y trata de lograr cierta abstracción. (341)

El resultado de este proceso de escritura y el enfoque del autor, fue la creación mítica de cuadros estéticos y tipos humanos de la Revolución perdurables hasta la actualidad. Esto porque, como sostiene Mircea Eliade, el mito se considera una historia real y sagrada, y por consiguiente, se reproduce a través de las generaciones. Además, continúa Eliade, el mito se vuelve un modelo ejemplar de conducta y por lo tanto repetible, ya que sirve como justificación para todas las acciones humanas (*Myths, Dreams, and Mysteries* 23). A la misma vez que Guzmán mitificaba los eventos revolucionarios y sus protagonistas, el autor no dejaba entrever la visión ideológica y social de éstos, sino su propio modo de pensar con todas sus subjetividades y prejuicios. Por ello, en *El águila* el autor no traza un mapa de la Revolución como algunos han querido ver. Más bien, el texto es el mapa mental de un intelectual mexicano formado por el sistema porfiriano, un miembro del Ateneo de la Juventud.

La perspectiva que tiene Guzmán de los revolucionarios se puede explicar con base de su formación literaria. El Ateneo fue un movimiento literario fundado hacia 1908 por el maestro Justo Sierra y entre cuyos miembros podemos contar, además de Martín Luis Guzmán, a José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio



Caso y Julio Torri. Una de las características en común entre este grupo de escritores, como ha notado Emmanuel Carballo, es su prosa imaginativa y casi escapista:

[...] es una prosa que se evade del contexto histórico de la revolución mexicana. Es decir, no refleja los acontecimientos que modificaron la vida del país. Y algo más, no sólo se desinteresa de la historia reciente sino que la reemplaza por un acontecer en el cual lo subjetivo triunfa sobre lo objetivo, el absurdo sobre la lógica, el juego sobre el compromiso y la estética sobre el dolor, la agonía y la muerte. (Introducción, *Tres Grandes novelas de la revolución* 10)

Al igual que la generación de poetas modernistas, el Ateneo fue también producto del porfiriato. Este grupo de jóvenes escritores y filósofos, como mantiene Carballo, por primera vez en casi cien años podía dedicarse exclusivamente al estudio y producción de la literatura por la literatura misma (*Protagonista de la literatura mexicana* 73). No tenían que ser políticos, periodistas, amanuenses o profesores universitarios para ganarse el pan primero y dedicarse a las letras en sus ratos libres. El sistema porfirista les había permitido formarse como escritores de tiempo completo, distintos de los políticos, los abogados, los burócratas, y otros profesionales. Estos intelectuales, siendo producto de la paz y prosperidad porfiriana, “tenían frente a sí la opción de cultivar su singularidad, de ser artistas, de dedicar sus mejores horas al cumplimiento de su vocación” (Carballo, *Protagonista de la literatura mexicana* 73).

Las características del Ateneo, según el propio Martín Luis Guzmán, eran las siguientes: la seriedad en el trabajo y la obra; la creencia de que las cosas deben aprenderse bien y de primera mano; la convicción de que el pensamiento y su expresión son actividades que exigen una técnica previa, laboriosa, difícil de adquirir y dominar; el convencimiento de que el arte (la filosofía, las letras, etc.) no es simple pasatiempo, sino una profesión a la cual se debe entregar en cuerpo y alma (Carballo, *Protagonista de la literatura mexicana* 80). La meta principal del Ateneo era promover ideas nuevas sobre educación, cultura, las artes plásticas, poesía y filosofía; esto con el propósito de revitalizar la cultura y el pensamiento intelectual en México. Esta línea de pensamiento estaba fuertemente inspirada en las obras clásicas (griegas, latinas, españolas), y su

ideología principal era el rechazo del positivismo en el cual se fundaba el gobierno porfiriano. Todo este bagaje cultural e intelectual lo llevó a costas Guzmán durante la Revolución, y a la hora de escribir sobre el movimiento armado, se habían de traslucir los rasgos característicos del Ateneo.

Max Parra mantiene que además del trasfondo ateneísta de Guzmán, en el momento de escribir *El águila*, el autor estaba muy influenciado por las ideas del filósofo uruguayo José Enrique Rodó y su ensayo *Ariel*, escrito a principios del siglo XX. Según Parra, “Rodó rules that the highest state of perfection humankind can aspire to is to be found in beauty or aesthetic harmony” (83). En términos generales, la temática principal en *Ariel* coincide en gran medida con la doctrina del Ateneo. El cultivo del espíritu y la sabiduría antes que la adquisición material y egoísta, la civilización (representada por el arte, la ciencia, la moralidad, la sinceridad religiosa) sobre la barbarie, son los elementos que Rodó propone en su ensayo. Estas ideas que describe el filósofo uruguayo se pueden observar claramente en *El águila*, donde los intelectuales son los representantes de la cultura y civilización, mientras que los revolucionarios (sobre todo los villistas) son la viva imagen de la barbarie y la inmoralidad. Shaw es muy claro en este punto al indicar que de hecho, “[...] the Revolution is depicted, not as a conflict of social and political philosophies, but as a struggle between *arielismo* and *barbarie*” (3).

Parra ha notado que Rodó insistía en la relación íntima entre la estética y la ética. Es decir que para el pensador uruguayo la belleza era una forma de comunicar la virtud (85). Por lo tanto, no debe sorprender que Guzmán al escribir sobre la Revolución y sus protagonistas todo lo describiera en términos éticos y superficiales. En este sentido, su técnica se aproxima a la utilizada por los poetas modernistas quienes no sólo se esmeraban en reproducir las percepciones humanas y las experiencias sensoriales, sino también en traducirlas y llevarlas a un plano estético y literario. Todo tiene una representación simbólica en estos autores. Así, en *El águila* los elementos de luz y

oscuridad tienen gran importancia en toda la obra, ya que simbolizan la civilización y la barbarie respectivamente. Tocante a este tema, Luis Leal menciona con toda razón que:

[*El águila y la serpiente*] es un constante suceder de luz y sombra, luminosidad y tinieblas. A la sombra se le asocia con la dictadura, el caciquismo, la violencia, la maldad, la barbarie, la impotencia, lo siniestro, las prisiones, la muerte. La fase iluminada, en cambio representa la cultura, la libertad, la dicha, el patriotismo, la felicidad, la paz [...] . (81)

De lo anterior se puede colegir que los intelectuales y burgueses de la novela de Guzmán siempre se relacionan con la luz ya que provienen de sectores literariamente iluminados y civilizados (pertenecientes a la cultura de las ciudades). Mientras que la masa de revolucionarios, siendo la mayoría de extracción campesina, representan ese mundo de tinieblas y todo lo que esto simboliza para el escritor ateneísta. Parra elabora en este mismo asunto indicando que:

The first idea is critical to Guzmán's aesthetic approach to the revolution, for in his assessment of events he uses light to connote moral or spiritual knowledge and meaning.... The absence of light eliminates visibility (the aesthetic experience), signals the depravation of spirituality, that is, an inferior stage of human existence—a world where moral turpitude or lack of human virtue reigns. Stories in which blind impulse or violence prevail over reason take place in darkness. (85)

De ahí que Villa siempre aparece entre sombras y, de todos los jefes rebeldes, él nunca actúa de forma premeditada, sino que siempre se deja llevar por sus impulsos e instintos más básicos.

A pesar de la aberración que sentía Guzmán por los revolucionarios incultos, es innegable que el novelista experimentaba cierta atracción por dichos hombres rudos y montaraces. Se puede observar que la admiración de Guzmán por los rebeldes ignorantes está relacionada con el concepto que el propio autor tenía de la virilidad. Esta cualidad masculina que el novelista relacionaba con la valentía, el arrojo y la violencia impulsiva de la cual los revolucionarios cultos carecían, era un mal necesario para alcanzar la victoria contra los federales. Por lo tanto, no es accidental que Pancho Villa, el prototipo del revolucionario inculto, era para Guzmán objeto de atracción y rechazo, ya que por

una parte encarnaba todos los elementos que el autor consideraba negativos y que despreciaba. Pero por otra parte, el guerrillero representaba esa energía y violencia necesarias que debían emplearse en pro de la Revolución para que triunfara la justicia, la civilización y la cultura que tanto proclamaba Guzmán.

Debido a que Guzmán consideraba que los revolucionarios representaban la barbarie, el novelista chihuahuense sentía gran desconfianza y temor por los campesinos rebeldes y sus líderes. Esos sentimientos que le producían los hombres de las masas, sin duda tenían que ver con el hecho de que la gran mayoría de ellos eran indígenas y campesinos mestizos, que para Guzmán probablemente era lo mismo. Hay que recordar que la opinión que tenía Guzmán de la cultura y la raza indígena era excesivamente negativa y prejuiciosa. En *La querella de México*, uno de los primeros libros que el autor escribiera, se puede traslucir el desprecio que le inspiraban al autor las culturas aborígenes mexicanas. Para este intelectual revolucionario dichas culturas y civilizaciones indígenas no eran más que la representación de la barbarie y la ignorancia. La supuesta falta de virtud espiritual, la violencia y la inmoralidad de los miembros de las comunidades indígenas era aquello que más horrorizaba a Guzmán. Respecto a la civilización azteca, el autor de *La querella de México* comenta:

¿Cómo explicarse de otro modo aquella civilización indígena, tan incoherente y extraña si hemos de tener por cierta la esencia de nuestros relatos históricos? Sólo un impulso inconsciente, aunque poderosísimo, pudo producir la avanzada organización azteca en una sociedad inhumana y antropofágica, cuya religión, amasada de supersticiones y terrores, no conoció los más débiles destellos de la moral. (*Obras completas* 12)

Esto explica mejor el por qué Guzmán consideraba al indio un estorbo para el progreso moral, cultural y material de México. Se puede inferir que el autor adjudicaba esa barbarie y violencia de los revolucionarios al hecho de que estos descendían directamente de los indígenas, y ante los ojos del autor habían heredado todos sus actuales vicios y defectos de las culturas y civilizaciones autóctonas de México. Vale la

pena transcribir el siguiente párrafo de *La querrela de México* para poner en relieve la pésima opinión que tenía Guzmán de los aborígenes mexicanos:

Desde entonces –desde la conquista o desde los tiempos precortesianos, para el caso es lo mismo– el indio está allí, postrado y sumiso, indiferente al bien y al mal, sin conciencia, con el alma convertida en botón rudimentario, incapaz hasta de una esperanza. Es verdad que más tarde vino la Independencia, y con ella un ligero descoyuntamiento del régimen colonial; verdad también que andando el tiempo se hizo la Reforma; mas ¿qué han sido para el indio la una ni la otra? ¿Para qué le han servido, sino para volverlo a un hábito ya olvidado, al hábito de matar? Si hemos de creer lo que está a la vista, el indio no ha andado un paso en muchos siglos [...]. (Guzmán, *Obras completas* 13)

Este etnocentrismo e insensibilidad cultural puede aclarar mejor la actitud de Guzmán hacia los revolucionarios de las clases bajas. Dichos hombres rudos representan para los ojos del autor, además de un peligro latente para la cultura, un obstáculo para llevar a cabo la civilización del país por parte de los revolucionarios intelectuales y burgueses como él.

En el libro segundo, parte 3 de *El águila* que se intitula “Primer vislumbre de Pancho Villa”, tiene mucho significado el viaje que los cultos Guzmán, Alberto Pani y Neftalí Amador hacen de El Paso, Texas, a Ciudad Juárez, Chihuahua. Dicha jornada representa físicamente el desplazamiento del espacio civilizado hacia aquél en estado de barbarie, o sea, el traslado de la ciudad al pueblo, del país civilizado al que está en vías de desarrollo, de la luz a la oscuridad. El realizar este tipo de trayecto, como sostiene el mismo narrador de *El águila*, representaba “uno de los mayores sacrificios”, y a la vez era una de las mayores humillaciones (*El águila y la serpiente* 48). Pero lo peor estaba por venir para los intelectuales. Estos defensores de la civilización y la cultura habían ido a Ciudad Juárez en busca del líder revolucionario más inculto de todos, Pancho Villa, para ponerse a sus órdenes, lo cual debió haber sido la peor degradación imaginada para estos hombres refinados.

Resulta interesante observar que Guzmán a pesar de tener en gran estima al intelectual revolucionario Neftalí Amador, se refiere a él como un ente débil, tanto

físicamente como de carácter. En el siguiente diálogo dicha representación contrasta visiblemente con el revolucionario tosco y resuelto del campo:

[el guardia villista] Preguntó con voz ronca:

—¿Pa dónde jalan, pues?

Amador se fue hacia él con andares de confianza, casi de familiaridad, y le contestó en tono que, queriendo ser afable, sólo resultó opaco [...] . (*El águila y la serpiente* 51)

Aquí el hombre de la ciudad se encuentra fuera de su elemento, en el mundo de los “bárbaros” revolucionarios. A estas alturas de la Revolución la situación de las clases bajas ha cambiado considerablemente en relación con la clase burguesa, representada en este caso por los intelectuales. Debemos recordar que tan sólo unos cuantos años antes habría sido impensable que un simple campesino interpelara de esta manera a los “licenciados” ciudadanos.

No debemos olvidar que la larga dictadura de Díaz había despojado a los hombres de las clases pobres no sólo de igualdad y libertad (económica, política y social), sino que también los privó de su hombría y de ejercer plenamente los ideales patriarcales que el estado fomentaba. Sobre este tema, O'Malley indica que durante el porfiriato:

Class privileges of the upper-class men permitted them to meet their economic obligations to their families, to protect their sexual privileges (from lower-class men, although not necessarily from their equals), and to violate the patriarchal privileges of lower-class men, whose women they could seduce or abuse with virtual impunity. (136)

Entonces, gran parte de las razones personales por las cuales los campesinos se unían a las filas rebeldes tenía que ver con una manifestación sexual de clase (O'Malley 136). Para no ir muy lejos, podemos decir que el origen de la rebeldía de Villa había sido el intento de violación de su hermana por parte del hacendado Agustín López Negrete. Esta reivindicación de la masculinidad e igualdad social a la que el vulgo revolucionario aspiraba en ese momento histórico (1914) es lo que Guzmán admira y a la vez se niega a

aceptar. Más adelante el autor de *El águila* describe la irreverencia de esos mismos soldados villistas:

Los soldados, sin moverse de su sitio, oían el parloteo de Amador con la solicitud del que no entiende, aunque comunicando a su manera ese dejo de altanería humilde propio de nuestros revolucionarios victoriosos.

–Conque el licenciado Amador y dos ministros [...] . (*El águila y la serpiente* 52)

Nótese la paradoja en la descripción de la actitud adoptada por el guardia villista que para el narrador es de una “altanería humilde”. Es muy claro para Guzmán la actitud del soldado es altanera por no tratarlo a él y a sus compañeros con el respeto que estos creen merecerse por el simple hecho de ser intelectuales. Por otro lado, esa misma actitud que el narrador considera ser altanera le parece humilde por la sencilla razón de ser adoptada por un miembro de la clase baja a quien el autor relaciona con la humildad y la inferioridad. El sentido de superioridad del narrador por sobre los guardias rebeldes es notable al referirse a ellos con un obvio deje condescendiente. Guzmán los llama “nuestros revolucionarios victoriosos”, lo cual implica que a quienes realmente pertenece el movimiento armado y su curso es a la clase intelectual. Mientras que los soldados sólo están allí para llevar a cabo el propósito civilizador de los “licenciados”. Esta idea es más explícita cuando el narrador y sus compañeros se entrevistan con Pancho Villa.

Los sentimientos de atracción y rechazo que le provocan a Guzmán los revolucionarios se ven mejor expresados en su descripción de Villa. Cuando los guardias finalmente permiten que los intelectuales entren para dialogar con su jefe, vemos que el líder revolucionario a falta de una tercera silla invita a Guzmán a sentarse en el borde del catre en el cual yace. Al sentirse tan cerca del cuerpo de Villa, Guzmán advierte que el guerrillero irradia tanto calor (o diríamos energía viril) que éste en un instante le penetra la ropa y le llega hasta la misma carne (*El águila y la serpiente* 53). Es aquí donde Guzmán da rienda suelta a sus dotes descriptivos y su imaginación literaria para personificar al guerrillero nortño atribuyéndole los elementos de la masculinidad y

barbarie que el propio autor ha ideado. Todo lo referente a la descripción de Villa se hace en términos estéticos. La descripción física tiene que ver con la animalización del revolucionario, es decir que se refiere a la intención de representarlo como el antípoda de la civilización y cultura. Mientras tanto, en la representación psicológica de Villa el deseo de Guzmán es poner en evidencia su supuesta inmoralidad.

Max Parra nota que la estética moral y geográfica de Guzmán presupone la superioridad de la vida citadina sobre la rural, por lo que la hegemonía cultural y política de la Ciudad de México se impone sobre todo el país (86). Esto se puede observar con toda claridad en el retrato más famoso que hizo Guzmán de Pancho Villa, aquel donde lo pinta como un jaguar:

Su postura, sus gestos, su mirada de ojos constantemente en zozobra denotaban un no sé qué de fiera en el cubil; pero de fiera que se defiende, no de fiera que ataca; de fiera que empezase a cobrar confianza sin estar aún muy segura de que otra fiera no la acometiese de pronto queriéndola devorar. (*El águila y la serpiente* 53)

Al representar a Villa como una fiera salvaje podemos apreciar la incomodidad y el temor que siente el hombre culto de la ciudad ante el hombre natural del campo cuando este último se encuentra en una posición de superioridad ante el civilizado. Respecto a esta entrevista de Guzmán con Villa, Domínguez-Ruvalcaba comenta que, “[i]t is a materialized body that is desired and feared at the same time, a body whose meaning fluctuates between admiration and danger. Therefore the narrator describes the guerrilla fighter as a ‘jaguar [...]’” (59). Evidentemente esa admiración fundida con deseo que sentía Guzmán por Pancho Villa se debía al hecho de que para el narrador el guerrillero norteco encarnaba todos los elementos asociados con la hombría, cualidades que posiblemente sentía carecer el propio narrador. Este deseo y atracción por el héroe que se manifiesta en la entrevista con Villa, como sostiene Domínguez-Ruvalcaba, “[...] seems to contribute to the consolidation of the virile image; thus we have to read it as a virilizing homophobia rather than as politics of excluded groups” (60). Es importante notar que la superioridad moral del hombre culto se sobrepone al alma de una fiera



salvaje como la que se pinta de Pancho Villa. Tal disparidad de espíritu es muy visible en esta escena, sin embargo la actitud hacia el jefe rebelde que adopta el intelectual civil más bien raya en lo paternal aunque exteriormente sólo demuestre zozobra.

Dicho paternalismo solamente puede darse en un plano literario, es decir ficticio, ya que en la realidad, tanto Villa como sus hombres escapan al control de los intelectuales que procuran encausar y dar sentido al conflicto bélico. El único modo de tomar control de esos eventos caóticos, que en su momento no tenían ni pies ni cabeza, y de sus protagonistas, es llevarlos al ámbito de la ficción. En este sentido Roland Barthes ha mantenido que la narración novelística al igual que la histórica son formas en las cuales la sociedad burguesa afirma su posesión del pasado y sus posibilidades. Tocante a este tipo de escritura (novelística e histórica) Barthes indica que:

It creates a content credible, yet flaunted as an illusion; it is the ultimate term of a formal dialectics which clothes an unreal fact in the garb first of truth then of a lie denounced as such. This has to be related to a certain mythology of the universal typifying the bourgeois society of which the Novel is a characteristic product; it involves giving to the imaginary the formal guarantee of the real, but while preserving in the signal the ambiguity of a double object, at once believable and false. (*Writing Degree Zero* 33)

Es pues de esta forma que el intelectual burgués adquiere el control de la figura de Villa en el mundo de la ficción, pero esto sólo se da una vez que han pasado varios años, ya que le había sido imposible en el momento que ocurrían los hechos históricos.

No obstante las cualidades felinas que Guzmán le atribuye a Villa, se puede advertir cierta ambigüedad en la actitud del autor respecto a la figura del guerrillero inculto. Con todo su supuesto salvajismo, Pancho Villa es visto como un hombre resuelto, dispuesto a luchar contra los opresores del pueblo. Y esta cualidad es la que redime al líder guerrillero ante los ojos del hombre civilizado. Parra observa que en *El águila*:

[a]t times, the same ragged masses are portrayed as the intimate, almost secret, purveyors of the “spirit” of the nation. [...] Mexicanness is not to be found in the

manners of polite society (Guzmán's world), but in the resolute body movements of the Other the narrator alternately fears, despises, and, at times, admires. (88)

La admiración y atracción por Villa tiene que ver con esa mezcla de sentimientos encontrados que Guzmán experimenta ante lo desconocido e incomprensible que para él representan los rebeldes campesinos.

La determinación y el control que el líder guerrillero ejercía sobre los hombres se pueden observar en la entrevista con los intelectuales revolucionarios. Cuando Alberto Pani le explica a Villa que había fungido como subsecretario de Madero y que había estado presente cuando el presidente había sido arrestado por Huerta, las palabras del caudillo norteco salen a boca de jarro: “¿Y cómo no le metió usted un balazo a ese hijo de la tiznada de Victoriano Huerta?” (*El águila y la serpiente* 54). Observamos que Pancho Villa dice lo que piensa sin importar si quien tiene frente a él es el antiguo subsecretario del Presidente asesinado. Villa ni siquiera modifica su registro de habla. En Cambio Pani sí tiene que pensar dos veces antes de dar una respuesta. El narrador nos dice que, “Pani estuvo a punto de reír, o sonreír. Pero se recobró en el acto, y penetrado de la verdadera psicología del momento, contestó muy serio: –No era fácil” (*El águila y la serpiente* 54). En el diálogo entre Villa y Pani se pueden advertir esos dos mundos opuestos e infranqueables a los cuales cada personaje pertenece; el de la ciudad y el del campo. Mientras que Pancho Villa se expresa de manera espontánea, Pani responde a la pregunta del guerrillero de una forma premeditada y cautelosa.

Donde mejor podemos vislumbrar el pensamiento de Guzmán y su tajante contraste entre la civilización y la barbarie es en la siguiente descripción de la conversación con Villa:

Y de este modo, por más de media hora nos entregamos a una conversación extraña, a una conversación que puso en contacto dos órdenes de categorías mentales ajenas entre sí. A cada pregunta o respuesta de una u otra parte, se percibía que allí estaban tocándose dos mundos distintos y aun inconciliables en todo, salvo en el accidente casual de sumar sus esfuerzos para la lucha. (*El águila y la serpiente* 54)

Así, Guzmán da más importancia a estas relaciones de clases sociales entre los revolucionarios (conflictivas e innaturales para el narrador) que a los motivos fundamentales del movimiento armado y a la trascendencia de su ideología política y social. Mientras que las clases bajas a las que Guzmán tanto critica y denigra, por su falta de cultura, sí tienen razones concretas para levantarse en armas en contra de Victoriano Huerta, ya que el usurpador representaba la continuación del porfirismo opresivo y explotador del pueblo, el autor no revela los verdaderos motivos por los que los intelectuales se habían incorporado a la Revolución. Éste sólo se limita a dar razones abstractas y vagas que tienen que ver con la implementación de la moral, la civilización, la cultura, la virtud, el patriotismo, la democracia y algunos otros términos igualmente subjetivos. ¿Acaso el porfirismo no había formado a los intelectuales que tanto defiende e idealiza Guzmán? Si no hay solidaridad, compañerismo y simpatía entre los supuestos hombres civilizados y los toscos revolucionarios, probablemente es porque ambos persiguen fines distintos. Sin embargo, la meta de los aludidos intelectuales no se precisa.

Guzmán insiste en describir a Pancho Villa como un felino salvaje que puede atacar en el momento menos esperado:

Veníamos huyendo de Victoriano Huerta, el traidor, el asesino, e íbamos, por la misma dinámica de la vida y por cuanto en ella hay de más generoso, a caer en Pancho Villa, cuya alma, más que de hombre, era de jaguar; en esos momentos domesticado para nuestra obra, o para lo que creíamos ser nuestra obra; jaguar a quien, acariciadores, pasábamos la mano sobre el lomo, temblando de que nos tirara un zarpazo. (*El águila y la serpiente* 54)

Nótese que el novelista chihuahuense equipara y pone en el mismo plano al guerrillero duranguense y a Huerta, supuestamente por lo turbio del alma de fiera salvaje de uno y por el espíritu asesino y degenerado del otro. Ambos son enemigos de la civilización y de la virtud. Por el hecho de pertenecer a las clases populares e incultas del campo, Villa ocupa el fondo del orden espiritual que Guzmán considera ser tan importante. Parra señala que para el novelista chihuahuense las masas revolucionarias son un espectáculo depresivo porque representan un antiguo estado de caos, inmoralidad y auto-degradación:

“They are filthy and subhuman, their manners and mentality portrayed as a setback for the cause of civilization and what Guzmán calls the main objective of the revolution: the ‘moral regeneration’ of the country” (88). Por lo tanto, ante los ojos prejuiciosos del intelectual, Villa nunca sería más que un guerrillero montaraz de cuyos servicios precisaban tomar partido los revolucionarios ilustrados con el fin de derrotar a los federales (que eran otros depravados) y poder llevar a cabo su tarea civilizadora.

Pancho Villa le causa tanta impresión a Guzmán que unas horas después de su primera entrevista con el caudillo, el narrador/autor/personaje no puede dejar de pensar en su figura imponente. Pero es significativo que una vez estando lejos del alcance del guerrillero y después de poner sus pensamientos en orden, el narrador/personaje lo ve como el único jefe rebelde capaz de llevar la Revolución a buen término. El Guzmán narrador comenta que:

Horas después, al atravesar el río hacia territorio de los Estados Unidos, no lograba yo libertarme de la imagen de Villa tal cual acababa de verlo; y a vueltas con ella, vine a pensar varias veces en las palabras que Vasconcelos nos había dicho en San Antonio: ‘¡Ahora sí ganamos! ¡Ya tenemos hombre!’ ¡Hombre!... ¡Hombre!... . (*El águila y la serpiente* 54-55)

Esta confesión del narrador es más que reveladora, ya que pone en manifiesto que Guzmán asociaba las cualidades masculinas con la barbarie y la incultura. Mientras que durante el tiempo que duró la entrevista con Villa, el Guzmán personaje no hizo más que compararlo con un felino, ahora estando lejos no piensa en eso, sino en lo útil que será el jefe rebelde para la guerra debido a sus cualidades decididas y viriles.

En el capítulo que se titula “La pistola de Pancho Villa” el narrador insiste en describir al guerrillero duranguense como un ser primitivo al contrastarlo con Lucio Blanco, quien para Guzmán es la encarnación de las virtudes civiles. Blanco, según el narrador, era “[...] todo gallardía, generosidad, benevolencia, y Villa, formidable impulso primitivo, capaz de los extremos peores, aunque justiciero y grande, y sólo iluminado por el tenue rayo de luz que se le colaba en el alma a través de un resquicio moral

difícilmente perceptible [...]” (*El águila y la serpiente* 249). Blanco era tan noble y humano (lo cual para Guzmán significaba civilizado) que éste era incapaz de matar, y tal virtud (o defecto) en ocasiones había paralizado sus acciones contra el propio Huerta. Por otro lado, debido a la naturaleza “salvaje” de Villa, el sentimentalismo estaba lejos de interponerse en sus acciones cuando la situación lo requería. Esto se debía al hecho de que Pancho Villa, según sugiere el narrador de *El Águila*, tan sólo era guiado por el deseo ardiente de acumular poder a cualquier precio. Tal actitud se contraponía con las motivaciones supuestamente desinteresadas de los revolucionarios cultos y civilizados.

Como se podrá advertir, Guzmán no estaba libre de los prejuicios propios del discurso liberal del siglo XIX. Tampoco podía despojarse de su formación literaria e intelectual ateneísta. El novelista chihuahuense no fue el primer intelectual en enfrentar este problema donde se confrontan las ideas de civilización y barbarie. Horacio Legrás ha notado que, “[a] lo largo del siglo XIX los intelectuales latinoamericanos habían entendido su función social en términos de una lucha contra la barbarie, la violencia y el caudillaje” (429). Por lo que la ideología de Guzmán estaba más en línea con la doctrina de estos escritores latinoamericanos. La naturaleza era uno de los enemigos a vencer para la civilización que alentaba el liberalismo de esa época. Otros de los adversarios del desarrollo cultural del siglo XIX, como sostiene Legrás, eran el indio, el campesino, el gaucho, el negro y la mujer, los cuales tenían que ser dominados, acallados, expulsados o exterminados (429). Tal es la razón por la que Guzmán sentía gran desconfianza por los líderes revolucionarios, pues creía que una vez alcanzado cierto poder militar el curso natural llevaría a estos caudillos por la senda del caciquismo. Pero Pancho Villa, ante los ojos de Guzmán, más que los otros jefes del movimiento armado, sobresalía por su incultura, su violencia y su deseo de acumular poder a toda costa. Esta percepción sobre Villa que albergaba el autor de *El águila* tenía que ver con el hecho de que el caudillo revolucionario provenía de la clase campesina y estaba más cercano de pertenecer a la cultura indígena que tan devaluada y difamada estaba en la opinión de Guzmán.

## **B. LA CONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD Y NACIONALIDAD A TRAVÉS DE LA HOMBRÍA Y LA VIOLENCIA EN *¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!* DE RAFAEL F. MUÑOZ**

La novela *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz es una obra que cuenta la historia de seis hombres (Tiburcio Maya, Máximo Perea, Rodrigo Perea, Melitón Botello, Martín Espinosa y Miguel Ángel del Toro) oriundos de San Pablo, Chihuahua, los cuales se unen a las filas del general Villa para luchar contra las fuerzas de Victoriano Huerta. Liderados por Tiburcio Maya, el mayor y más experimentado de ellos, el grupo demuestra gran valentía, arrojo y lealtad por Pancho Villa ganándose el apodo de Los Leones de San Pablo. Por su conducta, Muñoz presenta a estos personajes como modelos de la masculinidad y de patriotismo debido a su valentía y temeridad. Esa hombría exagerada rayana en el machismo que exhiben los personajes es una de las características de las sociedades patriarcales, pero en esta novela se encuentra estrechamente vinculada con la noción de mexicanidad. De ahí que cuanto más macho sea el personaje, más mexicano se le considera. Otro elemento patriarcal que se puede apreciar en esta novela, además de la actitud de una hombría exagerada, es el hecho de que sus protagonistas llevan una vida enteramente homosocial como resultado de la guerra en la cual luchan. Las particularidades de Los Leones, el exceso de masculinidad, el nacionalismo y la homosocialidad, sirven como patrones de comportamiento para las futuras generaciones en México. También podemos decir que esos elementos son la manifestación y continuación de la figura mítica masculina cuyo máximo representante era Pancho Villa.

Así, igual que Martín Luis Guzmán veía a Villa como el modelo de masculinidad y barbarie en la novela *El águila y la serpiente*, para Muñoz Los Leones son el prototipo de mexicanidad y de hombría en su obra literaria. El elemento bárbaro de los rebeldes villistas que describe Guzmán ha dejado de tener la connotación negativa en los

personajes de Muñoz para convertirse en una característica necesariamente positiva. De más está mencionar que esa barbarie a la que se refería Guzmán se ve cristalizada en la agresividad y la crueldad inherentes que despliegan los revolucionarios de Muñoz. La violencia y la brutalidad se presentan en la novela de Muñoz como rasgos “naturales” del género masculino, los cuales son los ingredientes que el autor más explota en su obra para atraer la atención del lector. Así las cosas, los personajes de *¡Vámonos con Pancho Villa!* son la especie de revolucionarios a los cuales Guzmán temía por su supuesta falta de cultura, moral y escrúpulos, pero que a la misma vez admiraba debido a su valentía, agresividad y fuerza física.

Podemos decir que estos guerreros de Muñoz son un mero reflejo de la personalidad de Pancho Villa. En otras palabras, Los Leones ostentan los defectos y las virtudes que se le adjudicaban a Villa. Respecto al carácter del guerrillero norteco, Ramón Puente, uno de los médicos de las campañas de Pancho Villa, nos recuerda que éste tenía “[v]alor hasta la temeridad; desprendimiento hasta el derroche; odio hasta la ceguera; rabia hasta el crimen; amor hasta la ternura; crueldad hasta la barbarie [...]” (*Villa en pie* 9). Además de poseer esos mismos rasgos, Los Leones son particularmente sinceros y fieles a su jefe. En ellos, al igual que en Pancho Villa, las virtudes y defectos no tienen términos medios ya que siempre son exagerados. Este carácter hiperbólico con el que se asocia a Villa juega un papel fundamental en la creación de su leyenda debido a que lo sitúa en un plano sobrehumano. Refiriéndose a Pancho Villa, Puente comenta que: “[e]l ser así, desproporcionado, imperfecto, brutal, luminoso en sus concepciones y en sus planes, ser algo de lo que es el genio, la exageración de todos los atributos, es lo que le vale el odio de la mediocridad, que no perdona jamás ser superada ni en el vicio ni en la virtud” (*Villa en pie* 9).

Es posible advertir que a la hora de las batallas los personajes intentaban emular a quienes ellos consideraban ser el más macho y por lo mismo, el más patriota de todos: su líder Pancho Villa. Por consiguiente, Los Leones hacen aquello que ellos consideran

que su admirable jefe haría si estuviera en su misma situación. La explicación de esta actitud podría residir en el hecho de que en el estado de Chihuahua, como asegura el historiador Alan Knight “[...] the revolutionary magnate was not only a useful *patron* and protector, he was also *muy hombre*, the estimable epitome of *macho* values, and a source of some psychic satisfaction to his plebeian followers” (306). Así se explica el gran poder que Villa ejercía sobre sus hombres y la fascinación que estos sentían por él. Por eso, como indica Antonio Castro Leal, “[c]ada personaje entra en escena, da cuenta de sí mismo, muestra su valor y su fuerza, y ofrenda – de un modo y otro – su vida a Villa” (19).

Los elementos relacionados con la masculinidad son inseparables de la idea que Los Leones tienen del patriotismo. En este sentido, los personajes de Muñoz, aunque son del campo, coinciden en varios aspectos con el “pelado” mexicano de la ciudad que Samuel Ramos describiera en su ensayo. Este tipo de macho, según Ramos, gusta de ser “fanfarrón” y tiene la certeza de que lo más valioso en la vida es ser “muy hombre”. También tiene la creencia de que dicha hombría sólo se puede demostrar con la valentía (Ramos 56). Invariablemente, el macho mexicano, como advierte Ramos, asocia dicha virilidad con la nacionalidad (57). Por lo tanto, podemos sostener que la imagen excesivamente masculina de los aguerridos revolucionarios de la novela de Muñoz, tiene como modelo el Villa viril y bárbaro que pinta Guzmán en *El águila*. Consiguientemente, se puede notar que los protagonistas de la novela sirven el propósito de perpetuar la ideología patriarcal y heterosexual dominante. Esto comprueba que los mitos que crea Guzmán en torno a la figura de Pancho Villa en la novela *El águila* surten grandes efectos en la generación de escritores posteriores a su publicación, grupo al que pertenecía Muñoz.

Cada uno de estos seis miembros encuentra la muerte de forma violenta y gratuita pero siempre demostrando ser muy valerosos. Hacia la mitad de la novela sólo Tiburcio queda vivo. Cuando los ejércitos villistas se aprestan para la toma de Zacatecas, el



general villista Tomás Urbina le prohíbe a Tiburcio que continúe con el ejército por miedo a que Rodrigo Perea, el último de Los Leones muerto, haya contagiado de viruela a Maya. Tiburcio vuelve a su rancho y su familia pero siempre consciente de que en cualquier momento puede aparecerse Villa para invitarlo a volver a unirse a sus fuerzas. Efectivamente, dos años después llega Pancho Villa al rancho de Tiburcio para obligarlo a reintegrarse a su mermado ejército que se encuentra en plena huida después de las derrotas sufridas en el Bajío. Cuando Tiburcio titubea sobre la idea de volverse a unir a los villistas debido a que tiene una familia que mantener y cuidar, Villa sacrifica a la esposa e hija. A pesar de este acto de tremenda crueldad, Tiburcio se une nuevamente a las fuerzas de Pancho Villa siguiéndolo fielmente por varios meses hasta que encuentra la muerte en manos de los carrancistas.

En *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Muñoz podemos advertir una falta de equilibrio en su estructura. Mientras que la primera mitad de la historia transcurre de forma muy dinámica, la segunda es mucho más pausada. Cinco de los seis Leones de San Pablo mueren en la primera parte de la novela. La segunda mitad se enfoca en el único personaje de Los Leones que queda vivo, el viejo Tiburcio Maya. En esa primera mitad del texto podemos apreciar una indiscutible influencia del cine, puesto que las imágenes secuenciadas en las escenas nos dan la impresión de una narración fílmica<sup>9</sup>. En este sentido, Patrick J. Duffy comenta que, “[t]his is the part of the novel that contains very vivid, very cinematic descriptions of the brave lives and violent deaths of five of the Lions of San Pablo” (“Pancho Villa at the movies” 50). Y como veremos más adelante,

---

<sup>9</sup> Ángel Miquel indica que desde 1916, cuando apareció la crítica de películas en diarios y revistas, el cine tuvo una gran influencia en los escritores mexicanos (82). Miquel sostiene que esa influencia puede notarse en las obras de escritores de todo género ya desde la década de los años veinte. Según Miquel, entre esos autores y sus obras podemos contar los siguientes: *La Malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La Luciérnaga* (1926) de Mariano Azuela; *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán; *Campamento* (1931) de Gregorio López y Fuentes; *Dama de corazones* (1925) de Xavier Villaurrutia; y *Margarita de Niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet (89). A esto podemos añadir que, cada vez más, los escritores se fueron acercando al mundo del cine participando como guionistas, dialoguistas y directores, tal como ocurriera con Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Mauricio Magdaleno y varios otros autores (Miquel 96).

esta primera parte del texto de Muñoz serviría como argumento para la producción cinematográfica realizada por Fernando de Fuentes basada en esta novela. Tal influencia del cine en la obra de Muñoz no es una mera casualidad, puesto que como ha notado Ángel Miquel, dicha técnica narrativa que hacía uso de los recursos del cinematógrafo era una tendencia colectiva en los escritores mexicanos contemporáneos de Muñoz (89). Respecto a este fenómeno, Miquel indica que, “[e]n unos cuantos años escritores de muy diferentes filiaciones ensayaron la traducción a palabras de montaje, el *flashback*, la *back projection*, la disolvencia y la cámara lenta [...] (89)”. Así, la gran cantidad y disponibilidad de imágenes de la Revolución Mexicana captadas en film habían acrecentado la sensibilidad visual en la imaginación de Muñoz, lo cual había influenciado muchas escenas de su novela (Duffy, “Pancho Villa at the movies” 49).

Ahora bien, esta novela es el relato de la participación del hombre común y corriente que luchó en la Revolución Mexicana. Muñoz da nombres y rostros a los soldados anónimos que guerrearon y murieron en la lucha fratricida. En la obra se exponen las razones principales que condujeron a estos campesinos y serranos a unirse a las filas de los ejércitos rebeldes. En otras palabras, Muñoz nos ofrece una forma de caracterización de la colectividad que ya se podía apreciar en *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela. Entre las razones más obvias para unirse a la Revolución podemos contar la miseria, el abuso de las autoridades, la explotación y el despojo de tierras por parte del gobierno, la Iglesia y los ricos hacendados. Ilene O’Malley sugiere que otro de los motivos fundamentales de las clases populares para levantarse en armas fue el deseo de recuperar su virilidad que había sido usurpada por el sistema porfirista y sus simpatizantes (136). Esto ayuda a explicar la necesidad de los rebeldes por demostrar y poner en práctica la recientemente recuperada masculinidad ante sus antiguos opresores (representados por los federales) a quienes los villistas feminizan en la novela. Así pues, la novela refleja un realismo que tiende a la inclusión de los personajes de la masa como héroes. En este punto es que radica la diferencia principal entre *¡Vámonos con Pancho*

*Villa!* y *El águila y la serpiente*, ya que el enfoque de Muñoz está en la tropa y el de Guzmán en los líderes.

Como periodista que era, Muñoz tenía una gran facilidad para narrar y describir hechos cotidianos y superficiales. Además, el escritor poseía otra virtud: sabía cómo captar el interés del lector. Para ello se valía de ciertos temas y motivos un tanto amarillistas que se vendían bien entre el público de la clase burguesa posrevolucionaria que se encontraba ansiosa por leer las anécdotas más extravagantes, espectaculares y mórbidas. En el corto prólogo a *¡Vámonos con Pancho Villa!*, el autor deja entrever sus intenciones al advertir a los lectores sobre lo verídico de los acontecimientos que narra en la obra. Muñoz informa que: “[l]os sucesos referidos aquí son ciertos, uno por uno. El autor atribuye todos a un mismo grupo de hombres, para hacer una novela de audacia, heroísmo, altivez, sacrificio, crueldad y sangre, alrededor de la figura imponente de Francisco Villa” (8). Nada puede ser más llamativo que estos sustantivos que emplea Muñoz para referirse a su novela. Sin embargo, cabe aclarar que el novelista no tuvo que inventar los hechos sangrientos, la violencia y las crueldades que describe en su obra, ya que en el período revolucionario fueron el pan de cada día. Tampoco es cierto, corroborando con Antonio Castro Leal, que Muñoz haya compuesto la realidad para hacerla más impresionante y elocuente (19). El autor simplemente aprovecha los elementos del estado de confusión de la fase revolucionaria, período que sin duda fue mucho más fascinante y sorprendente que cualquier novela de ficción.

Posiblemente el valor literario más importante de *¡Vámonos con Pancho Villa!* radica precisamente en la descripción detallada de los crudos cuadros de la lucha armada y en la forma objetiva en la que se relatan los hechos. Resulta interesante notar que en esta novela el autor, a diferencia de la mayoría de los novelistas de la Revolución, no toma partido por ninguno de los bandos antagonistas y por consiguiente no moraliza. En su historia la valentía, la temeridad, el machismo, la violencia y la crueldad toman el primer plano, relegando las motivaciones políticas, sociales o filosóficas de la

Revolución a un segundo término. Por ello, son los sentimientos y no las ideas los que conducen a estos bravos hombres a una guerra cuyo propósito para ellos no está muy claro, y sin embargo, los motivos para entrar a las batallas son muy personales. Lo único que alcanzan vagamente a vislumbrar es que una vez ganada la Revolución su condición de vida mejorará, aunque no saben exactamente cómo. John Brushwood sintetiza en este sentido el trabajo que realiza Muñoz en su obra literaria:

Muñoz has recreated his own eagerness to tell the story, and his reader is caught in the desire to know what the men were like. The answer is that they were fairly ordinary men with varying degrees of loyalty, persistence, heroism, who were united by an impulse –felt rather than understood – toward change. In *Vámonos con Pancho Villa*, the Revolution belongs to the people, not because it offers a proletarian economic argument, but because it sees the people as participating individuals in society. Political ideology is not important, the active role of the people is what matters. (206-207)

Sin embargo, debemos aclarar que Los Leones no eran del todo personas comunes y corrientes como sostiene Brushwood. Estos individuos poseían dos elementos que los distinguían del grueso de los hombres de Villa. Eran valientes hasta la temeridad y leales hasta la muerte. Estas eran las virtudes que Pancho Villa más apreciaba en sus soldados y eran también los distintivos más sobresalientes de su propia personalidad. No es accidental que los hombres más valerosos y fieles a Villa hayan sido Los Dorados, su cuerpo de guardia personal que representaba una elite de guerreros dentro del ejército que comandaba. Debido a tal valentía y lealtad, Los Leones llegan a formar parte de esa afamada y temida escolta de Pancho Villa.

Aunque Los Leones también representan a los soldados anónimos del pueblo, por provenir de la clase popular y campesina, a la misma vez personifican a los guerreros más excepcionales que constituían el núcleo de la División del Norte<sup>10</sup>, Los Dorados de Villa. Los Dorados, como indica Juan B. Vargas Arreola, quien fuera miembro de este cuerpo

---

<sup>10</sup> La División del Norte era todo un ejército de soldados revolucionarios cuyo territorio de operaciones era el centro norte de México, especialmente los estados de Chihuahua y Durango. Aunque Victoriano Huerta fue el primer general de esta división durante la corta presidencia de Francisco I. Madero, Pancho Villa fue el más famoso jefe de dicho ejército.

marcial, eran algo más que un grupo de soldados de guardia personal. Vargas Arreola sostiene que la escolta, “[e]ra algo así como una pequeña guardia imperial, semejante a la que usaba *le petit caporal* para remachar con broche de oro algunas de sus brillantes batallas” (27). El equipo lo constituía una minoría selecta de guerreros altamente valerosos, capacitados y experimentados (particularmente con el fusil y el caballo), los cuales según el mismo Vargas Arreola, “[...] trataban de superarse en las acciones de armas y de cuyas filas surgieron jefes de mucho prestigio, que prestaron inestimables servicios a la Revolución” (27). Como es de imaginarse, Los Dorados representaban la crema y nata de los soldados villistas. No sólo eso, según observación de Jorge Aguilar Mora, “[e]n los dorados se reproducía el núcleo inmenso del cuerpo villista: en ellos estaba la valentía suprema, en ellos estaba la fidelidad absoluta, en ellos estaba la esencia del Villa caudillo, y sin ellos Villa no hubiera sido sino su propia negación” (*Una muerte sencilla, justa, eterna* 152).

Uno de esos jefes revolucionarios que surgió de las filas de Los Dorados fue Martín López, un joven general que serviría de modelo de valentía para los miembros de dicha escolta en la etapa guerrillera contra el carrancismo. José María Jaurrieta, quien fuera uno de los últimos secretarios particulares de Pancho Villa en su período de guerrillero, nos describe un ejemplo de la tremenda bravura de López. Jaurrieta sostiene que en una ocasión López había escapado del hospital villista donde se recuperaba de varias heridas y había acudido ante el general Villa con el propósito de pedirle trescientos hombres para asaltar esa misma noche el cerro de Santa Rosa, que se encontraba en poder de los carrancistas. Jaurrieta narra que:

¡No era posible aquello! Nunca se había registrado el caso de que un herido abandonara el lecho del dolor con tres perforaciones en el cuerpo y solicitara jugarse la existencia en la misma batalla, como aconteció con Martín al solicitar el mando para capturar el fortín de Santa Rosa, en cuya cima había emplazadas piezas de artillería para ametralladoras y, como sostén de estas armas, un fuerte contingente de infantería que acercaba todas las veredas accesibles. (64)

No en balde la muerte de Martín López, quien tuvo un final similar al de Los Leones, fue la que Villa más lloró. Por sus actos de valentía, su heroísmo y el desprecio por su propia vida, Los Leones de San Pablo son la representación de los hombres de la División del Norte que más se distinguieron en la guerra, tal como López. Con esta obra, Muñoz da crédito a esa masa de hombres anónimos que la historia oficial nunca había tomado en cuenta, y a la propia vez continúa los mitos que se habían creado alrededor de Pancho Villa y la masculinidad que el guerrillero norteco representa.

Cuando Rafael F. Muñoz escribió *¡Vámonos con Pancho Villa!* el mundo intelectual mexicano se encontraba dividido en dos grupos principales que se disputaban las letras nacionales. Una de estas facciones de escritores se denominaba a sí misma como los Contemporáneos, apelativo que deriva del nombre de una revista literaria fundada por este grupo. Ellos en cierto modo eran los herederos directos de El Ateneo de la Juventud, ya que ambos grupos se distinguían por una amplia cultura universalista. Los Contemporáneos procuraban “universalizar” la literatura mexicana trayendo a las letras nacionales los temas y las tendencias que estaban de moda en Europa. Su enfoque era la crítica poética y literaria, tal vez por eso, como nota Sara Sefchovich, a este equipo de escritores que se componía de novelistas, poetas, ensayistas y dramaturgos, “[...] se les acusó de hermetismo y de dar la espalda a la realidad, de desinterés por lo nacional, e incluso de afeminar a la literatura mexicana [...]” (85). Huelga decir que el grupo era conocido por su sensibilidad artística que sólo se comparaba con aquella de la generación de El Ateneo.

Los años veinte y la primera mitad de los treinta fue la época de la reconstrucción nacional posrevolucionaria la cual se distinguió por un fuerte discurso nacionalista y un gobierno intransigente que estaba dispuesto a premiar y defender a los escritores que acataran y difundieran sus ideas políticas. De igual forma, el régimen gubernamental estaba decidido a aniquilar a aquellos grupos que se opusieran a su ideología. De ahí que los Contemporáneos no eran vistos con buenos ojos por los intelectuales que profesaban

una estética nacionalista y de carácter social. A esto podemos agregar que una buena parte de esos escritores eran homosexuales, lo cual iba totalmente en contra de la idea de representar a México como una nación viril ante sí mismo y ante el mundo. Recordemos que para los Contemporáneos la literatura debía surgir de la inspiración humana sin ningún interés político o fin de lucro. Jaime Torres Bodet, un miembro representativo de este grupo de escritores resume esta idea al expresar que: “Temamos a los poetas ‘nacionalistas’. El tono de un país lleva consigo la obra de arte como lleva consigo el tono de una época, por fatalidad. El esfuerzo más paciente no logrará, por cierto, en materia de *color local*, el resultado de una sola intuición desinteresada” (83). Ante la perspectiva de Torres Bodet es claro que el arte y la política no deben mezclarse.

Para contrarrestar la supuesta literatura escapista y la feminización de las letras nacionales por parte de los Contemporáneos, surge otro grupo de escritores auspiciados por el gobierno cuya labor principal consistía en difundir la ideología nacionalista y conciliadora del grupo en el poder.<sup>11</sup> Carballo asegura que este segundo equipo de autores se distinguía de los Contemporáneos en algunos aspectos importantes. Según Carballo, dichos narradores, que podríamos denominar como “nacionalistas”, intentaban precisamente nacionalizar y masculinizar la literatura escribiendo sobre temas, ambientes y personajes locales (especialmente del campo). La mayoría de sus obras, continúa Carballo, tenía como tema principal la Revolución Mexicana o tenía lugar durante este período histórico (*Protagonistas de la literatura mexicana* 361). Carballo sostiene que tales escritos se caracterizaban por una esencia realista pero sin ser costumbristas. En segundo lugar, como indica Carballo, la cultura y educación de este segundo grupo de

---

<sup>11</sup> Esta fue la era de la llamada Dinastía de Sonora que comenzó en 1920 con la llegada al poder de Álvaro Obregón. Dicho período duró hasta 1935, año en el que Lázaro Cárdenas desterró del país a Plutarco Elías Calles (El Jefe Máximo), quien había sido el hombre fuerte de México desde 1924. Estos años se distinguieron por una política nacionalista y de reforma agraria. Según Adalberto Dessau, Obregón procuraba nexos entre la burguesía que dominaba el país con los campesinos, para lo cual repartió millones de hectáreas de tierra y construyó un número de escuelas rurales sin precedente ganándose la confianza y apoyo de los campesinos (40). Dessau sostiene que Calles intentó construir un capitalismo nacional para lo cual continuó la política obregonista reforzando las conexiones con los campesinos y los obreros. Repartió aún más tierras que su predecesor y construyó más escuelas e infraestructuras de comunicaciones (42).

intelectuales no eran tan extensas y refinadas como en los Contemporáneos, y eso se haría notar a la hora de escribir sus obras. En tercer lugar, como se podrá colegir, estos autores escribían por encargo o por impulso y no tanto por vocación artística. Por consiguiente, concluye Carballo, no debe sorprendernos que este segundo grupo de intelectuales, al que también podríamos denominar como “escritores de la Revolución”, haya elaborado tesis distorsionadas sobre los hechos o que haya dado prioridad a los actos antes que a sus significaciones (*Protagonistas de la literatura mexicana* 361).

Rafael F. Muñoz pertenecía al segundo de estos dos grupos de escritores. Por ello, si es cierto que su obra *¡Vámonos con Pancho Villa!* tuvo gran éxito en su momento, ésta perdió gran parte de su valor literario y artístico una vez que la ideología nacionalista que acosaba a los Contemporáneos dejó de ser el enfoque político. Sin embargo, los mitos que la novela refleja continuaron perpetuándose en la literatura y el cine nacionales, especialmente después que la novela fuera adaptada y llevada al cine en 1935 por Fernando de Fuentes. Por lo tanto, esos mismos mitos que representa la novela siguieron repercutiendo en la cultura mexicana. Esto se debe a que el mito y sus representaciones, según observación de Mircea Eliade, nunca desaparecen totalmente del mundo presente de la psiquis, sino que estos sólo mutan su aspecto y disfrazan sus operaciones (*Myths, Dreams and Mysteries* 27). Podemos aventurarnos a decir que esa subsistencia del mito se debe a sus diferentes manifestaciones a través de distintos dispositivos culturales. En la obra de Muñoz el mito que se representa y perpetúa es aquél del macho híper-masculino cuyo origen y máximo representante era la figura de Pancho Villa. No obstante, en *¡Vámonos con Pancho Villa!* dicho mito se transfiere a los personajes de Los Leones.

En efecto, el mito fue uno de los elementos principales a los que recurrió el gobierno mexicano para pacificar y consolidar el país en los años posteriores a la Revolución. Naturalmente los mandatarios también se valieron de otras vías menos abstractas pero igualmente efectivas, tal como mandar asesinar o desterrar a los viejos oponentes revolucionarios. Pero lo más productivo fue comprar a los intelectuales para



que éstos crearan una mitología nacional basada en un modelo de comportamiento específico del hombre heterosexual. Sobra mencionar que el personaje modelo que se intentaba emular, ya fuera consciente o inconscientemente, era la figura de Pancho Villa. Esto no deja de ser irónico porque el gobierno oficial durante la década de los veinte y principios de los treinta había intentado borrar de la historia nacional al guerrillero norteno. A pesar del ninguneo de la figura de Villa, éste no dejó de tener una inmensa popularidad entre las masas. A este respecto Max Parra arguye que:

The popular revolutionary leader was, indeed, regarded by all segments of Mexican society as a vivid and forceful expression of the people's power, pride, and resilience. Even those who opposed him took delight in mythologizing his controversial life and military feats, and the post-revolutionary regimes' slight did little to diminish Villa's massive appeal. (4)

La popularidad del líder guerrillero estribaba en la identificación del pueblo con sus orígenes de clase social. Para la gente común y corriente Villa representaba un héroe porque éste encarnaba todos los valores y sufrimientos de su estrato social. Es de esa forma que se explica el éxito de ventas y lectores que logró la obra de Muñoz. Tal vez por esa razón el Pancho Villa de Muñoz está más cercano al héroe popular que describen los corridos y las leyendas orales que al personaje estrictamente histórico.

En una entrevista con Emmanuel Carballo, Muñoz confiesa que la novela nace a raíz de la publicación semanal de un cuento en el periódico *El Universal* donde, según el autor, “[t]enía que forzar la memoria y la imaginación para encontrar asuntos”. Al final de cada uno de los cuentos, como indica Muñoz, moría uno de los seis miembros de Los Leones. Muñoz explica que cuando le quedaba el último personaje aún vivo, el dueño del periódico le pidió que escribiera una novela en la cual incluyera los cuentos ya publicados en el periódico en el transcurso de las cinco semanas anteriores (Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* 343). Así se puede entender que la creación de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, según opinión del propio Muñoz:

Nació, como nacen los católicos, con infamante pecado original: el de no estar planeada como novela. Tiene dos ritmos: uno muy rápido, el de la primera mitad; el otro muy lento. La parte inicial es una escueta narración de sucesos. En la última parte el superviviente, Tiburcio Maya, comienza a meditar sobre lo que es la Revolución, sobre lo que representa, sobre su propia actuación. Tiburcio no sólo medita, también actúa... (Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* 343)

Son precisamente las acciones de Los Leones las que tienen más importancia que sus palabras y las cuales se convierten en el enfoque principal de la novela de Muñoz. Y es a través de su comportamiento que se puede descubrir la masculinidad hiperbólica de estos personajes.

La hombría, pues, juega un papel fundamental en *¡Vámonos con Pancho Villa!* porque se infiere que también desempeñaba una parte esencial a la hora de las batallas durante la Revolución. Es muy significativo el siguiente diálogo que sostienen Los Leones con Pancho Villa en su primera entrevista:

—¿Qué tan hombres son?

—Este Máximo, cuando toma, anda por ahí gritando: “¡Y de que bebo vino, parece que bebo leones!” Nos dicen *Los Leones*.

—Arreglado, pues, que son los leones. A ver si como rugen, muerden. (Muñoz 20)

Notamos que para poder permitirles ingresar a las filas rebeldes lo primero que desea saber Villa sobre Los Leones es su grado de hombría, lo cual en este caso equivale a valentía. Pancho Villa hace esta pregunta, aparentemente fuera de contexto, por razones muy importantes. En primer lugar, el general Villa conocía mejor que nadie la guerra y sus horrores. Por consiguiente, tenía muy presente que para entrar en las batallas se necesitaba ser realmente intrépido y aguerrido. En segundo lugar, siendo Pancho Villa un gran conocedor del espíritu humano sabía que un ejército de hombres bragados valía el doble que las tropas de leva de los federales, las cuales intentaban desertar en la primera oportunidad que se les presentaba.

La pregunta que hace Pancho Villa a Los Leones trae a colación la idea de que las luchas armadas están estrechamente ligadas al género masculino. Hay que recordar que

desde siempre, con algunas salvedades, la guerra ha sido una actividad desempeñada por los hombres. No sólo eso. Según Parra, la creación de las naciones modernas ha surgido a raíz de las guerras, los sacrificios y la muerte que han llevado a cabo los hombres. Por consiguiente, los estados que se crean posteriormente a las guerras reflejan la jerarquía patriarcal y machista a la que está supeditado el militarismo (116). Parra nos recuerda que como resultado de esa homosocialidad que se vive durante los conflictos armados, “[t]he exclusion or invisibility of women in the cultural ‘imagining’ of the nation is an extended practice that attests to the power of patriarchal normativity, which manifests itself with different degrees of intensity in modern societies” (116). Así se puede entender que el sistema patriarcal y el machismo se hayan intensificado después de la Revolución Mexicana. Para nuestro estudio, resulta interesante notar que la literatura y el cine, como indica Sergio de la Mora, han sido dos dispositivos culturales de suma importancia en la perpetuación y difusión de dicha ideología machista (3).

Vale la pena mencionar que la novela de Muñoz es parte de esa literatura viril que resultó después de la Revolución. Esta obra es esencialmente el relato de la guerra y de sus participantes masculinos, ya que las mujeres están prácticamente ausentes. Por eso es que en la novela se destacan hasta los límites de la exageración las cualidades viriles de los personajes y se contraponen con aquellas cualidades asociadas con lo femenino. Tocante a esta separación de los géneros que la literatura de la Revolución intenta marcar, Margo Glantz apunta lo siguiente:

Podríamos suponer que un hombre lo es de verdad si en su contextura física y moral no se filtran los resquicios de lo femenino, o por lo menos es a lo que aspiraría un crítico parecido a Julio Jiménez Rueda cuando acusa a los escritores [lo escritores del grupo de Contemporáneos] de afeminamiento en una época en que todos los hombres hubieran debido demostrar que eran muy machos. (40)

Aunque las soldaderas contribuyeron enormemente durante el conflicto armado como cocineras, mensajeras, enfermeras, espías, escribanas y participantes en las propias batallas, su colaboración ha sido muy poco reconocida (Parra 116). En la literatura de la

Revolución las mujeres sólo son representadas como servidoras de los hombres, ya que sus actividades principales consisten en cocinar, curar a los heridos y satisfacer los instintos sexuales de los machos.

O'Malley nota que mientras la amistad entre los hombres se idealizaba, la relación entre soldado y soldadera era drásticamente desigual, pues el primero se beneficiaba de los servicios proveídos por ella. Pero según O'Malley, esa desigualdad era visiblemente glorificada por la propaganda oficial (135). En el discurso nacional se infería que el deber de las mujeres como mexicanas era obedecer al hombre. Muñoz no es precisamente el autor que más ha resaltado la contribución de las mujeres en el movimiento revolucionario. Los únicos personajes femeninos en *¡Vámonos con Pancho Villa!* son irrelevantes para el desarrollo de la trama. Así es el caso de la Tía Lola, también el de la esposa de Tiburcio y su hija, las cuales no tienen siquiera nombres y sólo aparecen en la novela para ser sacrificadas. Claramente este modo de tratar a las mujeres es parte del discurso misógino que está presente a lo largo de la obra. Refiriéndose al género de literatura al que pertenece la novela de Muñoz, Margo Glantz sostiene que:

En una literatura que habla de situaciones extremas en las que los participantes están expuestos a la muerte y en donde ésta es el tema principal – casi único, podríamos decir –, la hombría es un elemento nodal. Y como bien sabemos, las mujeres carecen de esa cualidad por el hecho mismo de serlo, en tanto que los afeminados se colocan en una situación intermedia, contradictoria, anormal, y a la que se alude de manera indirecta en los textos [...] . (38)

Debe notarse que la mujer representa la “otredad” con la cual se construye la identidad del macho. Así, lo femenino representa la oposición de lo masculino y cuanto más alejado se está del carácter afeminado, mayor es el grado de hombría. De hecho, podría sostenerse que el afeminamiento de los hombres representaba un tabú del cual no se podía hablar abiertamente en la literatura. Por ello es que, “[e]l afeminamiento (como entonces se le llamaba) estaría rodeado de una aureola de silencio y alusiones, a manera de eufemismo, en tanto que aparentemente la virilidad y la feminidad se presentarían como categorías indiscutibles” (Glantz 38).

La dicotomía tajante entre los dos géneros que presenta la novela va en acorde con la construcción de la masculinidad que se lleva a cabo a través de las prácticas sociales. Aunque se intenta naturalizar las diferencias entre los dos géneros, dichas categorías son demasiado opuestas para llegar a ser reales y hasta creíbles. En el fondo podemos advertir cierta homofobia e inseguridad en la sexualidad de los protagonistas de la novela, quienes procuran ocultarlas con una hombría exagerada. No olvidemos que las diferencias entre los géneros son mucho más sutiles que el modo en que la novela los presenta. De ahí la obstinación por crear una distinción más marcada entre lo masculino y lo femenino. A este respecto, R. W. Connell sugiere que:

There is, therefore, a logic to such paradoxes as the gross exaggeration of difference [in gender] by the social practices of dress, adornment and like. They are part of a continuing effort to sustain the social definition of gender, an effort that is necessary precisely because the biological logic, and the inert practice that responds to it, cannot sustain the gender categories. (*Gender and Power* 81)

Por eso es que Muñoz presenta la hombría como una característica con la cual se nace. Tiburcio Maya sirve como medio para el discurso “nativista”<sup>12</sup> que el autor procura comunicar cuando dice que: “[c]reo que los hombre que son valientes vienen así desde que los echan al mundo: ni los cobardes se pueden volver valientes por más que quieran, ni los valientes se amiedan aunque la ven perdida. A nadie se le puede enseñar a valiente, pero si dice que lo es, hay que probarlo” (Muñoz 59).

Conviene mencionar que el lenguaje sexista que aparece en la novela era el pan de cada día en la época posrevolucionaria, y de esto daban cuenta las novelas de la Revolución que se escribieron en ese período. Así, uno de los insultos más denigrantes entre los revolucionarios era el de atribuirles a los contrincantes la carencia de virilidad,

---

<sup>12</sup> Según Connell y Dowsett, en el fondo del pensamiento de la cultura occidental yace la idea de que la sexualidad es un patrón natural en la constitución humana. Esta posición que se denomina como “nativismo”, puede ser impuesta por Dios, desarrollada a través de la evolución natural o regida por las hormonas. La idea detrás del nativismo, mantienen Connell y Dowsett, es que la sexualidad es esencialmente pre-social y que todo intento por parte de los humanos de controlar o restringir esa sexualidad son esfuerzos inútiles para conseguir su alteración (50).

elemento que era la virtud más prestigiada en el mundo de los machos. Ser muy “hombre” implicaba ejercer cierto poder sobre el género femenino, además de un desprecio natural por éste. Dicha actitud corrobora la teoría de R. W. Connell y G. W. Dowsett, quienes sostienen que la sexualidad es una cuestión de poder y dominación. Esto porque la sexualidad invariablemente tiene que ver con relaciones de poder entre los diferentes géneros al igual que entre los mismos (Connell y Dowsett 64). De acuerdo con Connell y Dowsett, podría afirmarse que la sexualidad es una forma de control y represión de la mujer y otras minorías sexuales (66). Por ello es que a los federales e intelectuales se les insultaba y ridiculizaba tildándolos de amanerados y afectados porque ambos adjetivos estaban claramente vinculados al carácter femenino, el cual era sinónimo de debilidad e inferioridad para los ideólogos que proclamaban la superioridad de los hombres heterosexuales. Es característico el lenguaje machista en el siguiente diálogo entre Melitón Botello y el joven oficial federal que le comunica su sentencia de muerte:

—¡Prisioneros! Vais a ser ahorcados por orden de un Consejo de Guerra... yo soy el encargado de cumplir la sentencia.

Botello explotó en una carcajada. Necesitó apretarse el vientre con las dos manos, para que no se le desplomara. Sus risotadas hacían estremecer el bodegón, como si dentro estuvieran disparando una pieza de artillería.

—¿Usted nos va a colgar, señorita? Le va a ser difícil levantarme del suelo, si usted solita jala del mecate... Y luego no vaya a desmayarse, porque nos vamos a ver peor que Judas. (Muñoz 48-49)

Botello ríe porque le parece sumamente gracioso, por lo increíble del caso, que un muchacho aparentemente tan débil y amanerado, vaya a cumplir la sentencia de darles muerte a Los Leones que son tan toscos y machos. Es interesante notar que el joven oficial federal reivindica su virilidad, ante los ojos de Los Leones, demostrando gran valentía a la hora de su propia muerte. Este hecho apunta hacia la falsedad de ciertos prejuicios que tenían los revolucionarios de los federales basados en su aspecto poco rudo.

Por otro lado, debemos mencionar que el máximo halago para un hombre era el ser llamado “viril” o “muy macho”. El varón estaba dotado de una virtud natural indiscutible por el simple hecho de haber nacido hombre. Es decir, su poder residía en la parte física que más lo distinguía de la mujer, los testículos. Ana María Alonso ha observado que, “[i]n Chihuahua the testicles (*huevos*) are viewed as the physical source of natural masculinity. The signifier (*huevos*) is apprehended as a *cause* of the signified (natural male qualities)” (80). De esta forma la virtud estaba intrínsecamente relacionada con el género masculino. Los diccionarios ratifican esa correlación entre la masculinidad y la virtud:

En una de las acepciones que destaca el Diccionario de Autoridades, virtud significa fuerza, vigor o valor, o poder o potestad de obrar y la palabra virilidad es entre otras cosas la actividad y potencia y lo que pertenece y es propio del varón, así como la facultad y la fuerza de la edad varonil. En el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano* de Joan Corominas la virtud se relaciona igualmente con la virilidad porque ambas son sinónimo de fortaleza de carácter, cualidades del héroe español por antonomasia, el Mío Cid, guerrero ejemplar. (Glantz 39)

Lo que variaba en cada hombre era sencillamente su grado de virtud masculina. En el caso de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, el máximo representante de esas virtudes varoniles era el propio Pancho Villa. La razón se debía a que el guerrillero nortño se consideraba el general más valiente y representativo de todos los revolucionarios porque sus victorias en la guerra lo demostraban.

Siguiendo con esta misma idea, Alonso ha sostenido que los testículos son la base de la fuerza física y de las acciones del macho:

[...] these masculine attributes are considered to be the natural foundation for power and for honor-precedence. The capacity to dominate without being dominated is a sign of having huevos. A macho is a man who can say, “*A mí no me manda nadie*,”.... Far from being timid, such a man faces the world (...) and defends the autonomy of his self, the integrity of his patriarchal domain, and the inviolability of his rights to women and to property in the face of other men’s challenges. (80)

Siendo pues los testículos los órganos corporales más valiosos para los machos (puesto que con ellos se asociaba tanto la fuerza física como la valentía y la capacidad sexual), es lógico suponer que al llamar a un hombre afeminado era tanto como sugerir la carencia de dichos atributos masculinos.

En una conversación que sostienen Tiburcio y Melitón cuando eran prisioneros de los federales se puede apreciar el lenguaje machista que hemos referido. También es posible entrever las ideas que tenían Los Leones sobre cómo debía morir un hombre muy “hombre”:

–El que se mete a esto [la Revolución] debe estar decidido a morirse.

–Pero no ansina... ¡Peleando, con la carabina en la mano, echando muchos reatazos! Esa es la muerte de hombres. Tiburcio, tú sabes que yo no me he rajado nunca, pero sí te digo que esto de venirnos a meter en el hocico de Velasco pa’ que nos acogote, fue una señora tontería. (Muñoz 46-47)

Aunque los dos Leones tienen un indudable desprecio por la vida y ambos están decididos a morir en la guerra, lo que difiere entre ellos sólo son los detalles de cómo prefiere morir cada uno. Tiburcio está dispuesto a morir en cualquier situación mientras esté cumpliendo con su deber como revolucionario, y el otro, Melitón, tiene como muerte ideal morir en la batalla. Ambas muertes se consideraban honorables para todo macho mexicano de la época.

El llamado Círculo de la Muerte es para muchos la máxima manifestación del machismo miope en la novela. Este juego consistía en formar un círculo de trece hombres, apagar las luces y lanzar un revólver cargado con balas al centro del grupo. Al caer la pistola al piso se dispararía y la bala forzosamente acertaría herir a la persona del grupo que tuviera más miedo o peor suerte. El juego era muy revelador del carácter de Los Leones, ya que pone de manifiesto la conexión entre la hombría exagerada y la superstición. Podría argüirse que el machismo es simple y llanamente una representación del temor y la ignorancia, elementos fundamentales de la superstición. Es claro también



que el machismo es un elemento de autocontrol social que se intenta emplear sobre las clases populares. Carlos Monsiváis ratifica lo antes dicho al explicar que:

Los educados bajo sistemas represivos no le conceden a la vida el valor absoluto de la moral dominante. El machismo-para-el-consumo es desde el principio emisión de la ideología burguesa; su estrategia multitudinaria arranca de la persuasión clasista: únicamente el exceso de bravata física redimirá del pecado original de la pobreza. (31)

La parte más obvia en la novela donde se procura representar a México como un país masculino, es cuando los villistas se preparan para invadir el pueblo de Columbus, Nuevo México. El narrador de *¡Vámonos con Pancho Villa!* describe subjetivamente el ambiente de la población anglosajona de la siguiente manera: “Más allá, al Norte, como una mujer que se inclina hacia delante en su ventana, la ciudad de Columbus se ofrecía; parecía salir al encuentro, fácil e incitante” (Muñoz 127). Claramente se alude a un encuentro sexual entre los masculinizados revolucionarios mexicanos y la afeminada población estadounidense. La incursión a territorio extranjero la refiere el narrador más como la violación de una mujer que como una invasión territorial. Dicha alusión se hace más evidente una vez concluido el ataque a Columbus. Es revelador el hecho de que los villistas sienten un inconfundible placer carnal después de haber logrado, con base en la violencia, mancillar una nación considerada por muchos como inviolable. Así, el narrador explica que:

Era una satisfacción sexual la que habían experimentado desde que pasaron aquella línea imaginaria que parecía vibrar como un brazo que quisiera detenerlos, entre las columnas impávidas que demarcaban la frontera; la sangre completó la ilusión de un himeneo violento. Todos los que pisaron tierra extraña conservaban la complacencia de aquel sacrificio simultáneo a la guerra y a la carne, a la muerte y a la vida. (Muñoz 142)

Es fácil advertir que aquello que da placer a los villistas es la certeza de haber hecho su voluntad y de haber impuesto su poder sobre una población prohibida. Esto va muy en acorde con las relaciones de poder que se dan entre lo masculino y lo femenino. Dicho de otra manera, esto refleja en un plano simbólico la dominación del género masculino sobre

el femenino, y dicha opresión es un elemento fundamental en la construcción de los géneros.

## ***Conclusiones***

A modo de conclusión, podemos decir que debido al enfoque en la apariencia física y la psicología de Pancho Villa, el autor despoja de toda ideología política y social al jefe revolucionario. Villa es la viva imagen de la masculinidad y la barbarie porque ambos elementos son intrínsecos en el retrato que hace Guzmán del líder rebelde. El resultado de esta parcial forma de escribir fue la mitificación y petrificación de la imagen del guerrillero norteno. En *El águila* Guzmán forjó un tipo literario y cultural que se perpetuó en obras literarias y fílmicas posteriores. Esa figura encarnaba los ideales que se tenían de la masculinidad en México. La hombría y la incultura son dos elementos que se funden y confunden en la figura de Pancho Villa. La despolitización que hace Guzmán de Villa es quizá lo que ha permitido la supervivencia de su mito y la asociación que se lleva a cabo de su figura con el macho mexicano.

Por otro lado, el equipo de escritores de la Revolución tenía como uno de sus objetivos representar a México como una nación masculina en los años veinte y principios de los treinta. Uno de los propósitos de estos intelectuales era contrarrestar la supuesta literatura afeminada característica del grupo de escritores referidos como los Contemporáneos a los cuales también se les acusaba de extranjerizantes. Rafael F. Muñoz era uno de los miembros más representativos del equipo que tenía como meta principal masculinizar y nacionalizar las letras y la cultura mexicana. Su novela *¡Vámonos con Pancho Villa!* es un botón de muestra de esa literatura que tenía como tema dominante la Revolución Mexicana y que representaba al hombre mexicano como un ente cuya virilidad era su máxima virtud. Por ello es que los protagonistas despliegan una serie de actitudes y comportamientos recargados de un machismo excesivo. Esa masculinidad que

exhiben Los Leones está inseparablemente ligada a la idea de mexicanidad. Consecuentemente, se infiere que el hombre que es más macho es también más mexicano. Esta actitud surge del largo período de guerra que vive el país.

A través de un lenguaje sexista y de demostraciones de temeridad y violencia es que Los Leones manifiestan su masculinidad. A esta misma situación de guerra podemos atribuir el refuerzo del estilo de vida homosocial debido a la exclusión del género femenino en la lucha armada. Así, dicho comportamiento de los personajes de la novela de Muñoz es claramente una emulación de la actitud de Los Dorados de Villa, quienes a su vez reproducían las acciones de Pancho Villa, el máximo exponente del machismo en esa época. De esta forma también podemos advertir que a través de Los Leones de San Pablo, Muñoz perpetúa ese mismo mito del hombre hípermasculino que Martín Luis Guzmán había asociado con Pancho Villa unos años antes en *El águila y la serpiente*.

## Capítulo 2: El cine nacional: Formación de la masculinidad

### *Introducción*

El cine nacional ha sido un vehículo de gran importancia para el gobierno mexicano desde la época sonora, ya que ha utilizado este medio de comunicación con el propósito de influir en la forma de pensar de la sociedad. Siendo el Estado el mayor patrocinador y fomentador de cine en México, sus designios políticos, culturales e ideológicos se pueden notar a través de los temas de los filmes que auspicia. Por ejemplo la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* del director Fernando de Fuentes es una producción apoyada por el gobierno de Lázaro Cárdenas donde podemos advertir las intenciones del régimen. Por un lado, se intenta inculcar una actitud de superioridad masculina en los espectadores, y por el otro, se quiere recuperar la figura (olvidada en ese entonces en la historia oficial) de Pancho Villa. Sin duda, las razones detrás de dichos propósitos del Estado residían en el deseo de crear la noción de nacionalidad, representar la cultura mexicana como masculina y, a la propia vez, centralizar el poder político creando concesiones entre los distintos grupos posrevolucionarios inconformes con el régimen operante.

En la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Fernando de Fuentes son sus personajes Los Leones de San Pablo quienes exhiben las cualidades que se intentaba inculcar al pueblo a través de sus acciones. El propósito de estos guerreros campesinos es tanto didáctico como ideológico y ellos representan las características generales de las clases sociales más importantes del país. Su valentía refleja la personalidad de Pancho Villa, quien en resumidas cuentas es su *alter ego*.

Por su parte, el filme *Así era Pancho Villa* de Ismael Rodríguez es una producción comercial donde se representa a Pancho Villa de forma folclórica, el cual

posee las características más aceptadas de una sociedad patriarcal. En la película se ignora el tema de la Revolución, la cual sólo sirve como telón de fondo para las acciones de un Villa chusco e ingenioso. Aunque la trama de la obra no sigue una historia lineal, los componentes que conectan los siete episodios del filme son las diferentes facetas características de Villa. La honestidad religiosa, la hombría y la astucia son los ingredientes que más se destacan en el filme. Sobra decir que estos elementos son considerados cualidades inherentes a lo nacional por una gran parte del público mexicano. Por consiguiente, la película de Rodríguez no hace más que propagar y reafirmar dicha creencia en el público. Aquello que más llama la atención en *Así era Pancho Villa* es la disposición por parte del director de reconciliar las facciones revolucionarias representando a sus miembros como valientes y heroicos.

La película intitulada *La muerte de Pancho Villa* y dirigida por Mario Hernández intenta glorificar a la figura del guerrillero duranguense mostrándolo como un gran héroe revolucionario cuya única motivación para participar en la lucha armada siempre había sido el mejoramiento social y económico de la clase oprimida. Villa es representado por Hernández como un modelo de masculinidad nacional siempre leal a su estrato social. Sin embargo, Hernández también muestra a un Villa diferente al personaje cinematográfico de los filmes de Rodríguez y de Fuentes, quienes intentaban consolidar la visión de la Revolución Mexicana. Dicha diferencia estriba en la representación de un Pancho Villa como héroe derrotado cuyo discurso raya en la decepción (Sánchez y García Muñoz 345). Otra diferencia entre el Villa de Hernández, el de Rodríguez y el de Fernando de Fuentes es la sugerencia de una Revolución marcada por la discordia desde el núcleo mismo del movimiento bélico.

Por su parte, *Los rollos perdidos de Pancho Villa* del director Gregorio Rocha, es la creación artística en forma de documental resultante de una confusión de identidad tanto personal, como cultural y nacional. En esta película podemos advertir que la imagen de Villa ha surtido un profundo efecto en cierto sector de la población mexicana. Rocha

siente identificarse estrechamente con la imagen que el cine creó de Pancho Villa. Por lo tanto, el director del filme está convencido de que la esencia del hombre mexicano yace en los estereotipos y las imágenes creadas por el cine. Esta idea de Rocha estriba en el hecho de que la figura de Villa fue impuesta por este medio de comunicación como la mejor representación tanto del hombre mexicano como de su cultura y su raza. Por lo tanto, la búsqueda que lleva a cabo Rocha de la primera película biográfica del guerrillero nortño se convierte en una empresa completamente personal.

En todas estas obras cinematográficas Villa se postula directa o indirectamente como un modelo de masculinidad nacional. Las características que exhibe el personaje no son las representantes de una sola clase social o una facción política. Más bien, en su imagen mediática se puede advertir una síntesis de los elementos más sobresalientes de las diferentes escalas sociales. El resultado es una figura genérica que posee las cualidades y los defectos más exagerados de lo masculino y de lo nacional. La diferencia que marca a los personajes que representan a Pancho Villa en los filmes del presente capítulo reside en el grado de seriedad que se le concede al personaje histórico. La secuencia en la cual aparecen en el análisis tiene que ver con el orden cronológico de la creación de las obras cinematográficas. Este orden muestra de forma natural el progreso de la representación de Villa en la cultura mexicana y su significación dentro de ella en determinados períodos de tiempo.

#### **A. LA FORMACIÓN DE LA MASCULINIDAD NACIONAL EN *¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!* DE FERNANDO DE FUENTES**

La película *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Fernando de Fuentes es una producción artística cuyo auspicio del régimen gubernamental tenía la mira de influir en la ideología de la población nacional. Dicha influencia surte sus efectos tanto en el plano cultural como en el político. En el filme se intenta inculcar y reforzar una tendencia

machista a un público cuya cultura patriarcal ya consideraba al género masculino, especialmente a los hombre heterosexuales, ser superior frente el femenino. La película corrobora, justifica y perpetúa los sentimientos misóginos que se tenían en la sociedad patriarcal y machista de la posrevolución. En el ámbito político, *¡Vámonos con Pancho Villa!* tiene la intención de recuperar la figura de Pancho Villa que había sido relegada por más de quince años por el gobierno oficial. Dicho rescate de la imagen del guerrillero norteño tenía como propósito principal justificar y apoyar la política del régimen de Lázaro Cárdenas, mientras que a la propia vez centralizaba el poder gubernamental.

Max Parra sostiene que durante el período de la presidencia de Cárdenas (1935-1940), el cual se caracterizó por una política populista, se abrió un resquicio para la revaloración de algunos héroes revolucionarios que habían luchado contra el gobierno de Venustiano Carranza. Entre esas figuras heroicas se encontraba la de Pancho Villa (120). Huelga mencionar que dichos revolucionarios (sobre todo los villistas) habían sido relegados al olvido oficial durante la hegemonía de los sonorenses Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Dicho menosprecio se debía a que esos hombres insurgentes no tomados en cuenta por la historia pertenecían a la facción contra la cual habían luchado personalmente tanto Obregón como Calles.

Cárdenas tenía la necesidad de centralizar el poder político, por lo tanto era menester ganarse la confianza no sólo de la clase media, sino también de la popular y la campesina, las cuales se identificaban más con Pancho Villa debido a que éste había surgido del mismo estrato social. Refiriéndose al presidente Cárdenas, Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer advierten que:

Cuando decidió deshacerse de Calles no le quedó otro camino que fortalecer a la presidencia allegándose la fuerza de los sectores populares. El estrecho círculo político anterior a 1934 se desbarató e irrumpieron en el mundo público los representantes de las organizaciones de masas. (154)

Debemos mencionar que esa identificación de las clases populares con Pancho Villa se daba a pesar de que el guerrillero norteño había sido relegado por más de 15 años. Sin

embargo, el héroe popular que el gobierno quería resaltar también debía tener elementos con los cuales se asociaran otras facciones y clases sociales nacionales, particularmente la burguesía. Por lo tanto, como veremos más adelante, el Villa del filme no era exactamente como la mayoría de sus partidarios se lo había imaginado.

Así pues, la administración de Cárdenas tenía mucho interés por que se llevara a cabo la producción de la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* En este filme ya no se representa al guerrillero nortño como un bandido, tampoco es el rebelde sin causa que las antiguas administraciones habían querido mostrar. Antes bien, Villa es interpretado como un estratega sobrio, lógico, calculador y hasta un tanto impersonal y frío. Estas características estaban lejos de ser adjudicadas a Pancho Villa en un ambiente público tan sólo unos años antes, ya que la propaganda posrevolucionaria asociaba a Villa con la barbarie, el crimen, la pasión desbordada y con el arrojo suicida. Sin embargo, el Pancho Villa de la película se asemejaba más al militar de carrera concebido por la clase burguesa. El Villa que presenta de Fuentes parecía tener muy poco que ver con la clase popular de la cual había surgido y con la que siempre se había identificado.

Fernando Fabio Sánchez ha notado que en la cinematografía mexicana se establecieron dos formas diferentes de producción fílmicas a partir de la época sonora cuyos modelos poéticos y técnicos se siguieron por mucho tiempo. El primer arquetipo de producción fue el propuesto por Sergei Eisenstein con su película inconclusa *¡Que viva México!* (1931) donde se intenta representar la esencia de lo mexicano a través de tipos y paisajes autóctonos (27). La otra corriente, según Sánchez, fue fundada por *Santa* (1931) de Antonio Moreno, la primera cinta mexicana sonora, la cual sigue las pautas creadas por el cine de Hollywood. En dicha película, sostiene Sánchez, la narrativa es esencialmente norteamericana (28-29). Por consiguiente, aquellos cineastas que apoyan la representación de temas nacionales, invariablemente siguen el modelo de Eisenstein, mientras que los productores que intentan “crear un Hollywood en México”, con mira al mercado latinoamericano, se apegan al molde de *Santa* (Sánchez 29). En palabras de



Sánchez, “no es difícil dilucidar que en este contexto el tema de la Revolución está presente como uno de los ejes de la mexicanidad y del cine nacionalista” (29). Con esto se quiere decir que estas películas sobre la Revolución, debido a que es un tema muy mexicano, normalmente seguían el modelo creado por *¡Que viva México!*. Así, la primera representación mexicana del conflicto bélico, según Sánchez, se le otorga al filme *Revolución (o La sombra de Pancho Villa)* (1932) dirigida por Miguel Contreras Torres. Sánchez indica que esta producción cinematográfica,

[...] iniciaría la formación de un corpus fílmico que se relacionaría con la vertiente eisensteiniana y que hace eco de los presupuestos del muralismo y las novelas de la Revolución; es decir, que expone una perspectiva que intenta homogenizar el mundo representado, construir una visión teleológica de la historia, valorar las tradiciones rurales y celebrar la violencia revolucionaria. (29)

Viene al caso señalar que desde el inicio de estas representaciones fílmicas nacionalistas de la Revolución, la figura de Pancho Villa es la parte medular de los temas incluidos en dichos largometrajes, los cuales procuraban resaltar el carácter esencial de lo mexicano (Sánchez 31).

La película *¡Vámonos con Pancho Villa!*, aunque no es la primera ni la única que tiene como protagonista a la figura histórica de Pancho Villa, es un ejemplo que sintetiza el género de películas sobre la Revolución al cual pertenece. La producción es la representación cinematográfica de la novela con el mismo título del escritor Rafael F. Muñoz, el cual aparece como actor en la versión fílmica haciendo el papel de Martín Espinosa. Para algunos críticos como Jorge Ayala Blanco, este filme es la mejor adaptación de una novela mexicana que se haya llevado al cine en México a pesar de sólo basarse en la primera mitad de la obra literaria (25). La alta consideración en la que la crítica tiene a esta cinta no es una mera coincidencia ya que, como indica Patrick J. Duffy, la película fue producida por el dramaturgo Celestino Gorostiza. Además, el poeta Xavier Villaurrutia había asistido a de Fuentes en la argumentación (“Pancho Villa a the

Movies” 49). La película únicamente muestra los episodios en los cuales muere cada uno de Los Leones de San Pablo con la excepción de Tiburcio Maya (Antonio R. Frausto).

La trama cuenta la historia de seis lugareños de San Pablo, Chihuahua, que deciden unirse a las fuerzas rebeldes del ya legendario Pancho Villa (Domingo Soler), debido a que sus vidas corrían peligro bajo el represivo gobierno de Victoriano Huerta. Llenos de entusiasmo e ilusiones estos serranos se presentan ante el general Villa, quien los acepta en sus filas y los moteja con el apodo colectivo de “Los Leones”, debido al valor que dicen tener. Para mostrarle a Villa y a los demás soldados que no en balde los llaman Los Leones, los seis vecinos de San Pablo están dispuestos a jugarse la vida en la batalla desde la primera oportunidad que se les presente. En otras palabras, están prestos a sostener su honor de machos ante cualquier situación adversa. El resultado de esa demostración de bravuconería por parte de Los Leones es la muerte violenta y gratuita de casi todos ellos por una causa que nunca llegaron a entender cabalmente.

Como hemos notado la película representa la primera mitad de la novela de Muñoz, que en sí tiene una marcada influencia cinematográfica. El hecho de llevar a la pantalla una sola parte del texto no le quita mérito, puesto que hasta hoy en día, *¡Vámonos con Pancho Villa!* sigue siendo considerada una de las películas mexicanas de mayor calidad artística en la historia del cine mexicano (Duffy, “Pancho Villa at the Movies” 49). Como ha notado Duffy, esta distinción se debe a varios elementos que descuellan en el filme entre los cuales se cuentan el tema y la técnica. Duffy sostiene que, “[i]t was the first Mexican movie to utilize sound synchronization equipment, Mitchell cameras, and gamma processing” (“Pancho Villa at the Movies” 49). A esto podemos añadir que el guión, la actuación y la fotografía son de una calidad inmejorable. Esta producción cinematográfica, de acuerdo con O’Malley, era cohesiva, emocionante, dramática, contenía estereotipos populares de la Revolución y escenas de batallas que hasta hoy en día siguen siendo impresionantes (110). Por todas estas características

sobresalientes del filme, no hay dudas que *¡Vámonos con Pancho Villa!* es la primera superproducción mexicana.

La calidad de la técnica de *¡Vámonos con Pancho Villa!* se debía en parte al auspicio del gobierno de Cárdenas que había puesto a la disposición de Fernando de Fuentes trenes militares, un regimiento de tropas regulares, artillería, uniformes, caballos y toda clases de equipo militar (Mora 43). El costo total de la película, según Ayala Blanco, fue de un millón de pesos, suma que la compañía productora CLASA de Alberto Pani jamás llegó a recuperar de la venta de entradas. Ayala Blanco indica que dicha pérdida de ingresos causó que CLASA no volviera a producir un filme de esa misma envergadura (26).

A pesar de todas las excelentes cualidades que los críticos destacan en esta película, la asistencia a las salas de cine por el público no fue muy exitosa. De allí la ruina de la compañía productora. Una posible razón de la mala recepción de la película, según Zuzana M. Pick, era que el público quería olvidarse del pasado reciente que había sido tan traumático (96). Para O'Malley, el fracaso del filme (en comparación con la novela) respondía al hecho de que la obra cinematográfica no mostraba al Pancho Villa que el pueblo se había imaginado. La decepción se produjo a pesar de que Villa tenía una imagen muy heterogénea entre la población debido a las historias de los corridos y las leyendas que se contaban sobre él (O'Malley 110). A estas alturas de la historia, el público había moldeado la figura de Villa a su gusto y semejanza desde que el gobierno oficial se había desentendido de él en 1916 declarándolo fuera de la ley. Como nos recuerda O'Malley, el olvido de Pancho Villa por parte del gobierno posrevolucionario había ocasionado que su imagen fuera forjada a la propia voluntad de las clases populares:

The government had kept Villa outside the bounds of official acceptability as a revolutionary hero, and there his image had flourished and multiplied [...]. By the time the cultural apparatus of the government began to attempt to shape Villa's image for its own purposes, rather than allowing it to be shaped by popular tastes

and psychological needs, it was too late. Popular taste wanted Villa to be thrilling, not respectable. They were enamored of Villa the daring Robin Hood, the satyr and monster, the unpredictable deviant, the grimy *guerrillero* and outlaw with uncanny power over men. The public rejected the movie which showed a well-groomed, impersonal Villa who looked and acted like a professional officer from the National Military Academy. (111)

El público asociaba a Villa con la juerga, el caballo, la pistola, el sombrero y las mujeres. En la mayor parte del filme, a Pancho Villa lo vemos a pie y en lugar de sombrero llevaba un casco militar inglés que en alguna ocasión había utilizado para fotografiarse. En vez de dirigir las batallas desde la propia línea de fuego, como era su costumbre, el jefe rebelde de la película las comandaba desde las trincheras, que eran los sitios más seguros. Y en lugar de empuñar el rifle y la pistola para luchar lado a lado con sus soldados, Villa no les quitaba la mano de encima a sus catalejos.

Por otro lado, el Pancho Villa de Fernando de Fuentes probablemente está más cercano al Villa histórico. Es sabido que Villa tenía muchas y muy variadas facetas. En este sentido, de Fuentes logra captar a Pancho Villa en diferentes contextos en los cuales se pueden entrever los distintos aspectos del guerrillero. Ayala Blanco sostiene que uno de los logros más importantes que alcanzó de Fuentes es precisamente la representación de las diversas dimensiones de Villa, quien es a la vez firme y ambivalente. Ayala Blanco indica que de Fuentes nos presenta al Pancho Villa público (repartiendo maíz a los pobres), el Villa personal (afectuoso y bromista con sus hombres), el Villa feliz ante la victoria, el Villa furioso ante la adversidad del combate, el Villa cruel y el Villa temeroso ante la posibilidad de contagiarse de viruela (29). Aunque la caracterización que hace Domingo Soler de Pancho Villa se construye de todas estas combinaciones contradictorias, según Pick, “the acting detaches the character from the mythical subject. In this way the actor delivers what is still considered the most nuanced and authentic portrait of the revolutionary leader” (89).

Para otros críticos como Carl Mora, *¡Vámonos con Pancho Villa!* es una prueba del ambiente político relativamente liberal que existía durante la administración de

Cárdenas, ya que el filme aborda el tema de la Revolución de forma honesta, mostrando una variación de grandes y pequeños detalles que ponen en entredicho el movimiento armado (44). Sin embargo, Mora no considera que el comportamiento hípermasculino por parte de Los Leones de San Pablo es también una demostración ideológica que está lejos de ser liberal. Es decir, su conducta machista reflejaba de forma indirecta una posición política que se alineaba con la vieja ideología patriarcal del porfiriato. Mientras que por un lado en la película se rescata la figura olvidada del revolucionario Pancho Villa, y se reivindica la masculinidad heterosexual de las clases menos favorecidas, por otro, se difama y ofende el género femenino y las minorías sexuales, manteniendo de esa forma el orden establecido. En este sentido O'Malley sostiene que la glorificación de la masculinidad de los revolucionarios de las clases populares representaba un progreso en relación con la conciencia social prerrevolucionaria, ya que la clase dominante del porfiriato había despojado a los campesinos de su hombría y de su misma humanidad al brutalizar su existencia y negarles igualdad sociopolítica (136).

Las exhibiciones de gran fortaleza y valentía masculina de los personajes son abundantes en todo el filme. La primera de estas manifestaciones de hombría se da cuando Miguel Ángel del Toro “Becerrillo” (Ramón Vallarino) aguanta con una sonrisa de sorna los golpes que le propina el capitán federal Medina. Más adelante notamos que Rodrigo Perea (Carlos López) comenta que Miguel había resistido los azotes “como los meros hombres”, es decir, sin la menor queja ni muestra de dolor. El comentario de Perea indica que los “verdaderos hombres” no deben demostrar dolor físico. Esto es sólo la primera prueba para indicarnos la calidad masculina de los personajes de la película.

Es muy significativo que después de la escena de los azotes a Miguel, el filme muestre a Tiburcio Maya (Antonio Frausto) instruyendo a su pequeño hijo a tirar al blanco con la carabina. También vemos que su esposa es quien enseña a su hija los deberes de la casa. Claramente tenemos una marcada división de los géneros y sus labores, donde el hombre se encarga de adiestrar a los niños y las mujeres a las niñas en

los roles que debe desempeñar cada uno en la sociedad y el hogar. Aquí podemos coincidir con Gloria González-López, quien indica que en la creación y producción de los géneros en la mayoría de los hogares mexicanos, la familia es la fuente original y principal (20). La escena del tiro al blanco también apunta hacia el contexto cultural en el cual crecieron Los Leones de San Pablo. En una palabra, este cuadro muestra el ambiente y la cultura de las armas y la violencia en que viven los vecinos de San Pablo.

Cuando Los Leones están deliberando sobre la posibilidad de unirse a las fuerzas de Pancho Villa, observamos que Melitón Botello (Manuel Tamés) tiene sus dudas sobre esta decisión. Sin embargo sus compañeros sugieren que la razón de esa ambivalencia se debe a que Botello le teme a las balas y que por eso no quiere unirse a la lucha armada. Para evitar que su hombría se ponga en tela de juicio, Botello se muestra el más entusiasmado de todos los miembros del grupo por unirse a las filas de los insurgentes. Puede apreciarse que la posibilidad de perder la vida en “la bola” no mella en el ánimo de Los Leones, ya que anteponen su honor de machos a la vida misma. El estribillo de una canción popular (“Si me han de matar mañana, que me maten de una vez...”) que Los Leones suelen entonar sugiere que no tenían miedo a la muerte, y si acaso le temían, no debían demostrarlo a sus compañeros.

Es revelador que cuando Pancho Villa les pregunta “¿qué tan hombres son?”, los de San Pablo contestan que en su tierra los llaman Los Leones (de Fuentes, *¡Vámonos con Pancho Villa*). Este epíteto nos dice mucho sobre el carácter de los personajes puesto que, figurativamente hablando, la palabra “león” aplicada a una persona connota audacia y valentía. Por eso, los recién ingresados a las filas villistas quieren demostrarle a su jefe que no en balde tienen ese sobrenombre. Por lo tanto, Los Leones siempre quieren destacarse en las batallas. De allí que intentan pelear en el frente de batalla en todos los encuentros que tienen con los federales. Para los de San Pablo morir batiéndose con el enemigo es la muerte más digna de un hombre valiente. Lo peor que les pudiera ocurrir es que después de muertos se dijera que habían sido unos hombres cobardes.

Seguramente el acto de valentía más espectacular que realizan Los Leones en la película se presenta cuando los revolucionarios parecían perder una batalla debido a que una ametralladora enemiga les hacía muchas bajas. Es entonces cuando Pancho Villa les exige a los recién ingresados oriundos de San Pablo que demuestren si son realmente “leones” como dicen serlo despojando a los federales de dicha arma. Para darle gusto a su jefe, Los Leones trazan un plan muy arriesgado para arrebatarse la ametralladora al enemigo. Mientras que un grupo de ellos hace el ademán de avanzar hacia el frente de la línea de combate con el fin de distraer al operador de la ametralladora obligándolo a que le dispare, otro de sus compañeros llega por el lado opuesto en su caballo a todo galope y laza dicha ametralladora. El plan sale perfectamente ejecutado y los federales son privados de su arma más eficaz, sin la cual se ven obligados a replegarse dentro de una fortificación. Con esta demostración de arrojo, Los Leones se ganan la confianza de Pancho Villa.

Otra escena en la que podemos apreciar la serenidad de Los Leones ante la adversidad se abre cuando tres de ellos son supuestamente enviados como emisarios de paz por los jefes rebeldes a parlamentar con el general federal Refugio Velasco. Los supuestos parlamentarios son aprehendidos y hechos prisioneros de guerra por los soldados federales. Tiburcio le reprocha al general huertista el haberlos aprehendido a traición, porque peleando “como los hombres” nunca lo habrían podido lograr. El rechoncho Melitón Botello corrobora las palabras de su correligionario con un gesto corporal muy despectivo y obvio dirigido al general Velasco.

Los Leones no tienen el menor sentimiento de inferioridad y respeto por los generales federales y tampoco les asusta la posibilidad de que los ejecuten. Aquí podemos notar que para estas alturas de la Revolución los rebeldes de las clases campesinas ya habían recuperado toda la dignidad y masculinidad que, según O’Malley, se les había negado durante la dictadura de Díaz. En este sentido O’Malley sostiene que

la glorificación de la hombría de los revolucionarios de las clases bajas representaba un progreso sobre la conciencia social prerrevolucionaria (136).

Por eso cuando el joven teniente federal llega a darles la noticia a los prisioneros de que han sido juzgados por un consejo de guerra para ser ahorcados y que él mismo será quien ejecute la orden, Botello ríe a carcajadas porque no puede creer que un muchacho tan joven (y aparentemente delicado y débil) vaya a ser quien los ajusticie. Botello lo llama “señorita” por su aspecto juvenil y frágil, lo cual es una forma de los rebeldes de situarse en una posición de superioridad ante sus futuros verdugos. Al relacionar a los federales con el género femenino, los rebeldes creían poseer una superioridad tanto física como espiritual sobre sus enemigos. Esto se debía a que lo femenino implicaba alteridad, lo cual también era la inferioridad más baja en la escala humana para estos rebeldes. Por lo tanto, feminizar a un hombre significaba la peor degradación y ofensa ante la percepción de los rebeldes.

No se puede negar, pues, que el cine es un instrumento cultural sumamente poderoso que desde sus principios influyó consciente o inconscientemente en el pensamiento de sus espectadores. También es verdad que este medio de comunicación tiene la capacidad de reforzar las propias creencias y prejuicios de su público con el mero hecho de reflejarlos en la pantalla. En esta misma línea de pensamiento Lucila Hinojosa Córdova mantiene que:

Desde que mostraron películas a un público por primera vez, el cine ha sido un fenómeno social. Historiadores, sociólogos y psicólogos han externado su opinión de que el cine de algún modo refleja los deseos, las necesidades, los miedos y las aspiraciones de una sociedad en un tiempo determinado. (57)

En un dato con que concuerda la mayoría de los críticos de cine es que la audiencia cinematográfica de alguna forma internaliza tanto las imágenes proyectadas como los mensajes proferidos por estas. La razón se debe a que dichos públicos, contrario a lo que siempre se había creído:



[...] son “observadores participantes”, esto es, participan de diversas maneras en el mundo que les ofrecen las películas. La naturaleza de su participación depende de cada individuo, de su estado de ánimo, de su situación y de otros factores, además de su experiencia cotidiana. (Hinojosa Córdova 64)

Por ello es que los personajes de la película de Fernando de Fuentes tienen un propósito didáctico para una audiencia tan heterogénea como la mexicana. Estas figuras reflejan y perpetúan ciertas características machistas ya existentes en la población. Vale la pena mencionar que al representarse dichos elementos hípermachos en la pantalla, éstos se naturalizan de forma sutil. En este sentido, refiriéndose al machismo comercial y folclórico de los medios de los años treinta, Carlos Monsiváis, ha notado que el público no cuestiona sus supuestas bases, ya que no se toma en serio las profundas consecuencias de los medios de comunicaciones y sus campañas (131).

#### **B. MASCULINIDAD, RELIGIOSIDAD Y ASTUCIA EN *ASÍ ERA PANCHO VILLA* DE ISMAEL RODRÍGUEZ**

En el filme *Así era Pancho Villa* de Ismael Rodríguez, Villa es representado como un hombre valiente, creyente, mujeriego y astuto. Esta imagen que se proyecta de Pancho Villa tiene el propósito de propagar tales elementos para ser internalizados por el público masculino. En otras palabras, la figura del guerrillero nortero sirve como modelo de conducta para adiestrar a las audiencias y reforzar una conducta preexistente. En la película se observa al guerrillero nortero desde una distancia temporal de más de tres décadas después de su muerte, por lo tanto, es posible mostrar al personaje de una forma objetiva, menos apasionada y hasta jocosa. Sin embargo, también podemos notar que esta distancia facilita la apropiación de su imagen por parte del estado posrevolucionario para institucionalizar la Revolución Mexicana. Ésta es claramente una película comercial, como casi todas las que dirigió Rodríguez, y como tal no tiene la intención de profundizar en los temas que presenta. Por eso, aunque su contexto histórico es el conflicto bélico, su

temática tiene muy poco que ver con éste. El enfoque principal del filme se limita a presentar a un Pancho Villa polifacético y gracioso, cuyos rasgos sobresalientes son altamente exagerados.

*Así era Pancho Villa* es una película que no cuenta una historia lineal o concreta. El filme está compuesto por siete episodios diferentes que tienen muy poco o nada que ver entre ellos, en los que Pancho Villa (Pedro Armendáriz) es protagonista. El denominador común entre estas siete partes es el personaje de Villa y sus hombres más cercanos como lo eran su secretario particular Luisito (Luis Aguirre Benavides de la historia), interpretado por Humberto Almazán, y el general Rodolfo Fierro (Carlos López Moctezuma). Cada uno de estos capítulos se basa en una anécdota similar sacada de la biografía del jefe guerrillero o de alguna leyenda popular contada sobre el mismo Villa. En cada una de estas partes se nos muestra una característica distinta de la personalidad de Pancho Villa.

La obra cinematográfica de Rodríguez refleja una situación política típica de los años cincuenta donde la Revolución dejó de ser percibida como un evento histórico. Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer sostienen que después del sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), la lucha armada de 1910 pierde su fuerza vital como acontecimiento, “pero su prestigio histórico y el aura de sus transformaciones profundas siguió dando legitimidad a los gobiernos mexicanos de la segunda mitad del siglo XX” (189). En otras palabras, la Revolución se presenta como un hecho cuyos ideales y motivos han sido alcanzados, por lo tanto no necesitan ser mencionados. Así pues, según Aguilar Camín y Meyer, la Revolución se volvió un legado y “una acumulación de aciertos y sabidurías que avalaban la rectitud revolucionaria del presente” (189). Dicho en otros términos, la Revolución Mexicana es representada más como un mito y menos como un evento acontecido recientemente. Sin duda, esta representación tiene el propósito de homogeneizar al movimiento armado, ya que como mencionan Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz, el elemento oficialista radica en esa “falta de

orden lineal y las referencias temporales explícitas”. Dichas omisiones, de acuerdo con Sánchez y García Muñoz, “manifiestan que hay una interpretación sobre los hechos históricos que preexisten al filme y que determinan su reactualización” (320). Es por ello que el orden cronológico no tiene la menor importancia, puesto que todo ocurrió “con el propósito de que el presente encuentre su cumplimiento” (Sánchez y García Muñoz 320).

Por otro lado, debemos notar que la representación de la Revolución y sus héroes en el cine de los años del llamado “milagro mexicano”<sup>13</sup> fue menos seria que la época anterior a este período. De acuerdo con Gustavo García y Rafael Aviña:

Habían quedado atrás los héroes de la Historia con mayúsculas. El cine mexicano de los años cincuenta rechazaba las figuras patrióticas como ganchos de taquilla. Las monografías escolares llevadas a tías imágenes de cartón y engrudo quedaban sepultadas por los escenarios deportivos de la lucha libre, el universo del *western* ultrabarato y el humorismo de los cómicos, protegido por la presencia de las mujeres más deseadas por el público mexicano. (78)

A la misma vez, lo que podríamos denominar “cine de la Revolución” de los años cincuenta se vio sobrecargado de mujeres revolucionarias tan hombrunas y bravías como inverosímiles (casi siempre representando soldaderas). Estas hembras de voz ronca, cananas al pecho, sombrero ancho, blusa escotada y falda hasta la pantorrilla, tenían como mejor virtud el saber cantar. Refiriéndose al cine de la Revolución de los cincuenta, García y Aviña indican que, “[a]nte todo, existía la imagen paternalista, folclórica y espectacular de un nuevo cine revolucionario, que en el peor de los casos aún se confundía con el melodrama ranchero y su despliegue cancionero e, incluso, con el *western* de aventuras bravías y tema revolucionario” (79). Por lo tanto, después de analizar *Así era Pancho Villa* de Rodríguez podremos observar que el filme es un perfecto ejemplo de las tendencias cinematográficas de su década, ya que la película

---

<sup>13</sup> El milagro mexicano fue un fenómeno industrial y económico que se produjo en México a partir de 1940 y que culminó en 1970. Este período se distinguió por ser una etapa de gran crecimiento sostenido cuyo estímulo se dio a raíz de la Segunda Guerra Mundial (“El milagro mexicano”).

sintetiza las inclinaciones y rasgos característicos del cine mexicano de esta época y el ambiente ideológico que se vivía en el país.

Según Jorge Ayala Blanco, después de las películas de Fernando de Fuentes de los años treinta, el cine de calidad, cuyo tema principal era la Revolución Mexicana, pasó por una crisis de la cual no se recuperó hasta finales de la década de los años sesenta. Ayala Blanco agrega que la actitud adoptada por el cine sobre la Revolución en el período posterior a de Fuentes se caracterizó por la simplicidad y un nacionalismo superficial, ya que: “[a la Revolución] la vuelve folklore, mariposa de machos empistolados y hembras bravías, semillero de virtudes campiranas enfurecidas, demagogia de los tráfugas de clase en el poder” (34).

Típica de esa época de menguada calidad cinematográfica fue la trilogía de Rodríguez integrada por *Así era Pancho Villa*, *Pancho Villa y la Valentina* (1958) y *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte* (1958). Refiriéndose a la primera de esta serie de películas, García y Aviña advierten que:

Rodríguez no sólo heredaba el patriotismo cívico de Fernando De Fuentes sino que finalmente conseguía convertir en espectáculo la revolución mexicana. Villa era reducido a un acopio de cuentos con finales sorprendentes, matizado por la ingeniosa filosofía popular del héroe, más cerca de la anécdota cotidiana que de los libros de texto. (79)

De esa forma, la Revolución deja de tener la solemnidad de las décadas anteriores y el héroe guerrillero se convierte en un personaje chusco y folklórico. Sin embargo, a pesar de ser un Villa divertido éste no deja de representar los rasgos asociados con la figura del Pancho Villa popular. Más bien, el personaje de Rodríguez fortalece y perpetúa la idea que se tenía de Villa en el imaginario del pueblo. Así, como han observado Sánchez y García Muñoz, el Villa de Rodríguez “es un Villa leal a su pueblo, pero un guerrero estandarte del machismo, perdido en laberintos de faldas más que en los campos de batalla” (355). La razón de esa continuación de la imagen estereotipada de Pancho Villa se debe a que la película no llega a cuestionar los procedimientos del personaje. El filme

sencillamente se limita a mostrar sus acciones de una forma humorística con el fin de divertir a un público que estaba poco acostumbrado a interpretar la crítica social en el cine. Villa sigue siendo representado como viril, valiente, mujeriego, orgulloso, agresivo y misógino. Además, la película le agrega una dimensión a la personalidad del guerrillero con la que no se asociaba antes: ésta es que Pancho Villa tenía gran respeto por Dios y la religión cristiana. Así, como han notado Sánchez y García Muñoz, esa creencia cristiana de Villa, le confiere “una faceta acorde con la mentalidad conservadora de la audiencia mexicana de aquella época” (323). Por lo tanto, “Ismael Rodríguez humaniza a Villa y lo convierte en un personaje sometido, como sucede con innumerables personajes del melodrama, a los designios celestiales” (Sánchez y García Muñoz 323).

Siendo gran conocedor del habla y la cultura popular, Rodríguez no tuvo dificultades para recrear a un personaje con el cual se identificaran las audiencias masculinas. Sus películas previas habían sido grandes éxitos taquilleros en virtud de que el director pudo lograr que el público se viera retratado en la pantalla, particularmente en el protagonista de *Nosotros los pobres* (1947), Pepe “El Toro”, representado por Pedro Infante. Tanto en *Nosotros los pobres* como en su segunda parte, *Ustedes los ricos* (1948), Rodríguez muestra gran talento para representar a las clases menos favorecidas de las barriadas de la Ciudad de México y su particular forma de hablar. El éxito de sus protagonistas no radicaba en sus virtudes sino en sus defectos. De ahí que era fácil para el público verse reflejado en unos personajes que no ostentaban cualidades de súper héroes sacados de la ficción. Sergio de la Mora ha sostenido que la razón por la que la audiencia reverenciaba a Pedro Infante se debía a que tanto el actor como sus personajes no eran ni perfectos ni omnipotentes. Antes bien, eran personajes realistas que exhibían defectos y virtudes con los cuales se identificaba el pueblo (12). Lo mismo se puede decir de Pancho Villa tanto en la vida real como en el filme de Rodríguez. El guerrillero distaba mucho de ser un hombre perfecto, pero en su caso sus defectos y virtudes eran exagerados para el

público y esto era lo que engrandecía a su figura. Así pues, a pesar de todas sus imperfecciones la gente se identificaba con Villa, ya que era un personaje realista.

Rosario Izaguirre Fierro nos recuerda que “[l]a narración en el texto fílmico debe ser vista en el sentido de contener aquello que admite ser aceptado por su carácter social...” (15). Izaguirre Fierro también ha notado que, “[e]l cine en su participación como institución social, tiene la función socializadora de las normas legales y los valores instituidos en la organización social, económica y política, contribuye a transferirlos, reforzarlos y transformarlos...” (15-16). El Pancho Villa de Rodríguez se encuentra dentro de los parámetros sociales y legales ya aceptados que describe Izaguirre Fierro y, como tal, tiene la finalidad de continuarlos en los espectadores que se identifican con él. Así pues, Rodríguez supo aprovechar a la perfección los defectos de Pancho Villa para crear un personaje en el cual se viera retratado el público masculino. Sin embargo, es preciso notar que a pesar de que las imperfecciones de Villa son presentadas como tales, el director las excusa ante la audiencia restándoles importancia en ocasiones y en otras culpando de ellas, no a Villa, sino a la guerra que se lleva a cabo.

Refiriéndose a Rodríguez, Jorge Ayala Blanco indica que, “[l]a vivacidad atropellante del cineasta populachero por excelencia y su fluido manejo del habla provinciana, infundían a sus películas un impulso que no se podía encontrar en las comedias de sus congéneres” (76). Ese habla de la provincia característica de Pancho Villa, salpicada de arcaísmos, es lo que le da vigor y carisma al personaje interpretado por Pedro Armendáriz en el filme. Contrario a *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes, en la película de Rodríguez el guerrillero norteco es el eje de todos los episodios. Por lo tanto podemos apreciar a un Villa parlanchín, el cual probablemente estaba más cercano a lo que pudo haber sido el personaje histórico. Sobra decir que había más posibilidad de que las audiencias de la provincia se vieran retratadas en el habla del Pancho Villa de Rodríguez y, por consiguiente, se identificaran más con dicho personaje.

Sergio de la Mora no se equivoca al comentar que, “[c]inema was instrumental in the invention of the Mexican macho: virile, brave, proud, sexually potent, and physically aggressive” (7). En su declaración, de la Mora describe acertadamente al protagonista de *Así era Pancho Villa* y el mismo propósito del filme. A esa lista de rasgos podemos agregar que el Villa de esta película también era un gran creyente católico. En cada uno de los episodios se pueden apreciar varias de las características del macho mexicano que enumera de la Mora y que el cine había propagado desde la década de los años treinta.

En la parte titulada “No matarás”, vemos a un Villa agresivo y sanguinario. So pretexto de extirpar los males que aquejan a la sociedad, Pancho Villa ordena el fusilamiento de los presos políticos, lo cual causa que Francisco I. Madero lo dé de baja del ejército. Aquí se nos presenta al jefe guerrillero como un hombre de acción que actúa sin pensar en las consecuencias, siempre arreglando las querellas con la violencia. Sin embargo, a pesar de que Villa no está de acuerdo con la decisión de Madero de retirarlo de las fuerzas regulares, él acata sus órdenes dejando a sus hombres a la disposición del jefe máximo de la Revolución. Este gesto de Pancho Villa nos sugiere que es un hombre fiel a Madero y que sus razones por participar en la Revolución eran genuinas. En una palabra, este proceder de Villa nos demuestra que no había entrado a la Revolución por mero oportunismo como varios otros rebeldes como él, sino porque deseaba establecer la justicia social. Cuando el gobierno de Porfirio Díaz estaba vencido, ya no había razón para seguir guerreando.

Ahora bien, en la película de Rodríguez podemos observar que la mayoría de las escenas no concuerdan con aquello que se ha documentado en los libros de historia. Por ejemplo, el primer capítulo de la película se basa en un evento histórico, y sin embargo, éste no se ciñe completamente a los hechos ocurridos. Aunque Madero sí dio de baja al guerrillero nortño una vez vencidas las fuerzas de Porfirio Díaz, éste lo hizo con el total consentimiento del propio Pancho Villa, ya que no existía razón alguna para tener un

ejército tan numeroso<sup>14</sup>. En sus memorias, Pancho Villa describe el siguiente diálogo sostenido con Madero:

–Señor presidente –le dije mirándole de lleno a los ojos luminosos y cándidos–, deseo entregar a usted todo lo que tengo a mi cargo, soy hombre de sentimientos y de vergüenza y creo, además, que mi misión ha terminado. Pronto se hará la paz. Yo ya cumplí con mi deber de mexicano.

–Está bien, Pancho, ¿te parece que Raúl se quede al frente de tus tropas? (*Pancho Villa: Retrato autobiográfico* 203)

Cabe suponer que Madero retiró a Villa por el temor de que se levantara en armas en contra del nuevo gobierno a razón de que eran muchos los hombres que comandaba. No obstante, la decisión de apartar a Pancho Villa de las fuerzas regulares jamás tuvo que ver con la supuesta costumbre de fusilar prisioneros de guerra a diestra y siniestra como se insinúa en la película. Pancho Villa sostiene que él y Orozco querían fusilar al derrotado general federal Juan Navarro que defendía Ciudad Juárez cuando ésta cayó en las manos de los revolucionarios. La causa por la que Villa y Orozco deseaban ejecutar a Navarro se debía a que el general porfirista sí había cometido toda clase de delitos de guerra contra la población civil y los prisioneros de guerra. No obstante, Madero se había negado a entregar a Navarro para que fuera juzgado por los jefes rebeldes (Villa, *Pancho Villa: Retrato autobiográfico* 201-202). Aunque en este episodio se representa al guerrillero norteno como un revolucionario leal y patriota, que quiere arrancar de raíz el mal que aqueja a su nación, a la propia vez Pancho Villa es exhibido como un bárbaro que emplea la violencia antes que el diálogo.

En la parte que se titula “El hereje” Villa alienta a sus hombres diciéndoles que van a ganar la batalla que están a punto de emprender sin importar que el número de soldados enemigos sea superior. Pancho Villa promete a sus hombres que ganarán porque

---

<sup>14</sup> Friedrich Katz menciona que fue el mismo Villa quien le pidió su retiro del ejército regular a Madero después de aclararse el altercado que tuviera el jefe rebelde con Pascual Orozco y Villa al tomarse Ciudad Juárez. Como recompensa por sus servicios a la Revolución, Villa había recibido de Madero la cantidad de 10.000 pesos (*The Life and Times of Pancho Villa* 117).



la Fuerza Divina está de su lado, y que aunque no estuviera, según Villa, sin ella también ganarían la contienda (*Así era Pancho Villa*). Cuando termina de referir estas palabras, Villa se da cuenta que ha pronunciado una blasfemia. Acto seguido, el jefe guerrillero pide permiso para estar a solas y rogarle perdón a Dios por haberlo ofendido. Villa aprovecha este momento en privado para pedirle a Dios “de hombre a hombre” que le ayude a ganar la batalla y que salve a muchos de sus hombres de la muerte.

Sobra mencionar que esta parte del filme no puede ser más que propaganda religiosa. Aunque no es posible asegurar que Villa fuera ateo, tampoco se puede comprobar que haya sido tan creyente y temeroso de Dios, como lo representa la película. De hecho, Villa estaba más cercano a ser antirreligioso que devoto, ya que en la vida real había realizado actos que podrían calificarse de blasfemias. Luz Corral, la primera esposa de Villa, cuenta que en vísperas de su boda con el guerrillero norteno, la pareja decidió ir a ver el templo donde se iba a efectuar la ceremonia. La viuda de Pancho Villa explica que:

Entramos a la iglesia, donde algunas personas estaban terminando de adornar el altar. Yo recuerdo con amor esos detalles; gozosos los dos estuvimos contemplando los últimos toques del arreglo, cuando el Cura Muñoz, celoso del cumplimiento de sus deberes, se acercó a Pancho y le interrogó: «Coronel ¿se va Ud. A confesar?» Pancho le miró por un momento y luego le dijo: «Mire, para confesarme, necesita Ud. no menos de ocho días, y como Ud. ve, está todo arreglado para que la boda sea mañana. Además, necesitaría tener un corazón más grande que el mío, para decirle todo lo que el Señor me ha dado licencia de hacer; pero si gusta, póngale a montón que iguale, absuélvame y arreglados...»

Sus palabras me parecieron herejes; el buen Cura se alejó sin querer oír más. (Corral de Villa 23)

Por lo tanto, lo que se insinúa en la película tenía muy poco que ver con la personalidad y creencias del verdadero Pancho Villa.

Otra prueba de que Villa no era religioso fueron sus varios matrimonios que contrajo por la iglesia sin haberse divorciado de su primera esposa. Para Pancho Villa el matrimonio por la iglesia era una farsa a la que se sometía para convencer y conquistar a

las mujeres que deseaba. Esto lo demuestran los varios matrimonios que contrajo por la iglesia y casi ninguno de ellos por la ley civil (Katz, *The Life and Times of Pancho Villa* 740). Si Villa hubiera sido tan creyente y religioso como se pinta en *Así era Pancho Villa*, es muy dudable que éste hubiera tomado el matrimonio por la iglesia como un juego. Es claro que esta faceta de hombre temeroso de Dios inventada por el director tiene el propósito de identificar a la audiencia conservadora de esa época con el personaje.

En la parte que se titula “Boda macabra” podemos apreciar el ingenio práctico de Villa al dictar una sentencia salomónica. Vemos a un Pancho Villa que aunque es cruel con el castigo de sus propios soldados, es justiciero con los oprimidos y las víctimas. La imagen de defensor de los pobres del personaje de Rodríguez no difiere de la fama que tenía el Villa histórico. Es sabido que el general Villa sí llegó a dictar algunas sentencias de este tipo cuando era el hombre fuerte de Chihuahua. Huelga decir que dichas resoluciones siempre se decidían a favor de los que tenían la razón, lo cual mostraba el sentido de justicia que tenía Villa. Por ejemplo, Luz Corral relata que en una ocasión un acomodado comerciante recurrió a Villa para que obligara a una señora a devolverle una mesa de billar que el hijo del comerciante había vendido sin el permiso del padre. Pancho Villa hace que la mujer devuelva la mesa a su dueño original sin ser remunerada como castigo por comprar artículos sin factura. El comerciante estaba muy agradecido con Villa por haberle hecho justicia. Luego de despedir al comerciante, Pancho Villa detiene a su hijo, a quien para darle una lección ejemplar, amenaza con fusilar. El comerciante suplicó con lágrimas en los ojos a Villa que no fusilara a su hijo. El general finalmente decidió no fusilar al hijo del comerciante a cambio de que le devolviera la mesa a la señora que la había comprado. El comerciante ni tardo ni perezoso aceptó con gusto devolver la mesa a la mujer que la había comprado. Al final, el comerciante quedó muy agradecido con Pancho Villa por haberle perdonado la vida a su hijo (Corral de Villa 196-198).

Un detalle en la película que no debe pasar inadvertido es que Villa se encuentra leyendo un libro con las sentencias del rey Salomón. Este hecho pone en tela de juicio la creencia vulgar de que el guerrillero duranguense no sabía leer. Luz Corral también desmiente esta calumnia y corrobora el hecho de que su marido sí sabía leer y escribir desde antes de conocerlo. La viuda de Villa declara que, “[t]odos han dicho que Villa no sabía leer ni escribir, antes que estuviera prisionero en México, donde un amigo suyo lo enseñó a poner su nombre. Solemne mentira, pues a mí me consta que sabía leer y escribir, cuando yo lo conocí” (21). El amigo a quien se refiere Corral es el zapatista Gildardo Magaña, quien coincidiera en la prisión con Pancho Villa en la Ciudad de México. Lo que sí es correcto, según Paco Ignacio Taibo II, “[...] es que Magaña será el culpable del descubrimiento por parte de Pancho de los libros de historia” (155). Taibo apunta que Magaña le había proporcionado a Villa la *Historia de México* de Niceto de Zamacois y que éste pasaba hora tras hora enfrascado en la lectura hasta el extremo de olvidar comer. Taibo refiere que Villa había terminado de leer todos los tomos de la historia de Zamacois y que incluso había leído algunos capítulos del libro *Don Quijote de la Mancha* (156).

En la parte titulada “Un lindo pelao” se puede entrever la admiración y el aprecio que tenía Villa por los hombres sinceros, francos y valientes. En este capítulo se resalta la valentía de los oficiales federales cuando un capitán es hecho prisionero por los villistas y condenado al paredón de fusilamiento. El capitán federal no demuestra ningún temor ante la muerte, más bien se muestra irreverente y despectivo ante el propio general Villa. Pancho Villa nota que el cigarro puro que fuma el sentenciado a muerte mantiene la ceniza, lo cual indica que no le tiembla el pulso. Este acto de valentía suscita en Pancho Villa una gran admiración y respeto por el oficial federal. Al ser ejecutado el prisionero, Villa sólo lamenta que no haya estado en el lado de los revolucionarios porque, en verdad, era muy valiente. Esta escena es muy reveladora del ánimo conciliador de Rodríguez. Esta ejecución está sacada directamente de la novela *El águila y la serpiente*

de Martín Luis Guzmán. Pero en la obra de Guzmán no es un federal el fusilado, sino un joven civil de nombre Martín Berlanga que había sido acusado de lavado de dinero y sentenciado a muerte por Villa. La sustitución del civil por el militar federal tiene que ver con un deseo por parte de Rodríguez de ver conciliadas las antiguas facciones revolucionarias. Al representar a los federales como hombres valientes, dignos y pundonorosos el director enmienda el prestigio de los militares de carrera que se enfrentaron a los rebeldes. No debemos olvidar que en la literatura y el cine posrevolucionarios los federales casi siempre se representaban como débiles, cobardes y amanerados. En contraste, los revolucionarios solían ser exhibidos como fuertes, valientes, machos, aunque también ignorantes.

En el capítulo que se titula “Las mujeres de mi general” podemos apreciar una de las características más famosas de Pancho Villa, su afán por las damas. El general Villa es perseguido por tres muchachas a las cuales no puede abandonar porque, según él, a todas las quiere por igual (*Así era Pancho Villa*). Paula es la norteña bravía y orgullosa de carácter fuerte y que dice lo que piensa. Esta joven que había acompañado a Villa en las batallas es la típica mujer hombruna revolucionaria de las películas de los años cincuenta. La segunda es Lupita, quien es sumisa y de temperamento apacible. Ella representa a la mujer obediente y abnegada que se sacrifica por su hombre. La tercera (la de las trenzas), es el tipo de mujer voluptuosa e irresistible ante la cual Pancho Villa no se puede contener.

Para deshacerse de las tres mujeres, Villa las pone a todas en un tren y las envía lejos de la ciudad donde se encuentra. El general norteño hace esto porque cree no merecer a ninguna por ser un “ingrato” y un “desgraciado”. Sin embargo, Pancho Villa se disculpa ante la audiencia argumentado que el responsable de todo es, según las propias palabras de Villa, el corazón de “zaguán” que posee (*Así era Pancho Villa*). En otras palabras, Pancho Villa piensa que no se le puede acusar por el hecho de no poder controlar un corazón tan enamoradizo como el suyo, lo cual es tanto como culpar a la

naturaleza. El mismo Luisito (Juan Almazán), el secretario de Villa y la voz de la razón en el filme, disculpa a su general arguyendo que la intención de Pancho Villa nunca fue abandonar a sus mujeres. Luisito declara que la verdadera culpable de la separación de Villa de todos sus amores ha sido la guerra que se vive (*Así era Pancho Villa*). Sin embargo, no deja de ser significativo que cuando llega un tren lleno de mujeres a la ciudad en busca de sus hombres (tres mujeres por soldado), Luisito opina que aquello se ha convertido en una epidemia. A la declaración de Luisito, Fierro responde que Villa les ha contagiado a sus soldados la costumbre de enamorar a varias mujeres a la vez. Estas palabras del general Fierro confirman que la figura de Pancho Villa de hecho siempre había sido un modelo de conducta tanto para sus soldados como para la audiencia heterosexual masculina.

En el episodio titulado “Mi coronel el Sr. Cura” se puede ver nuevamente el respeto de Pancho Villa por los asuntos religiosos y espirituales. Cuando el cura Triana (Miguel Manzano) juntamente con sus seguidores rezaban por los hombres caídos en una batalla, Villa le ordena a Fierro quitarse el sombrero para mostrar respeto. Pancho Villa también hace callar abruptamente al mismo Fierro cuando éste comenta burlonamente que el cura y sus hombres están listos para ir a combatir con agua bendita (*Así era Pancho Villa*). Claramente en estos dos acontecimientos Villa no quiere que se falte el respeto a los actos religiosos con los que él plenamente se identifica.

Sin embargo, el personaje que más destaca en esta parte del filme es el propio coronel Triana a quien se muestra como un hombre íntegro, honesto y valiente. El cura Triana es fusilado debido a que no quiso revelar la localización de una carga de municiones de los federales que un prisionero le había confiado en calidad de confesión espiritual y que le había pedido específicamente que no lo divulgara a los villistas. Vemos que Triana prefiere morir antes que faltar a su palabra y a la orden que profesa como cura espiritual. Por lo tanto, el sacerdote villista muere heroicamente ante el paredón habiendo dado él mismo la orden de ejecución al pelotón de fusilamiento. De

esta forma, Triana pasa a convertirse en un mártir que muere injustamente por defender sus creencias religiosas y su honestidad. Por eso es que Pancho Villa expresa tener gran respeto y admiración por el cura revolucionario ejecutado. En este episodio también es posible ver la intención conciliadora entre el Gobierno y la Iglesia cuyas relaciones habían estado en su punto más crítico durante la Guerra Cristera de 1926-1929. Este período se caracteriza por una Iglesia y un Estado posrevolucionario intransigentes que manipulan al pueblo para luchar y de esta forma distraerlo de un problema esencial, la reforma agraria (Álvarez Lobato XXX). Sin embargo, en la película de Rodríguez podemos notar que católicos y revolucionarios batallan juntos en contra de un enemigo en común.

En el último capítulo llamado “Jesusita en Chihuahua” podemos apreciar la representación de un personaje ficticio sacado del folklore revolucionario norteco. En esta parte se puede vislumbrar claramente una actitud machista por parte de Pancho Villa y sus hombres a través del lenguaje misógino y las acciones contra las mujeres. Por ejemplo, Remedios (Evita Muñoz), una de las mujeres de Villa, es representada como una histérica y quejumbrosa que sólo desea la atención y los mimos del guerrillero norteco. Pancho Villa está harto de sus quejas y lo que más desea es deshacerse de ella.

Sin embargo, donde más se manifiesta el discurso misógino en este capítulo del filme es cuando Villa se refiere a Jesusita (María Elena Marqués). Este personaje femenino se representa como una cantinera de tercera categoría cuyos vicios principales, “el trago”, “el relajo” y “los hombres”, la hacen una persona no grata para el general Villa. Aparentemente Jesusita está enamorada de Pancho Villa, mas el general la rechaza por borracha y “alborotadora”. No obstante sus defectos, Jesusita no puede evitar que los hombres se enamoren de ella como es el caso de Luisito y de Fierro. El primero quiere mucho a esta mujer pero detesta la vida que lleva. Por lo tanto Luisito le pide a Jesusita que sea su novia para así tener el “derecho” de hacerla cambiar de vida. En otras palabras, Luisito da por hecho que estando en una relación sentimental un hombre y una

mujer, el varón adquiere automáticamente el poder de hacerla cambiar de estilo de vida. Por su parte, Fierro cree haberse ganado todos los privilegios sobre Jesusita después de vencer a golpes a otros soldados que la pretendían. Es claro que en esa competencia por ganarse a Jesusita como si fuera un trofeo, la figura femenina se despoja de toda calidad humana y se torna un simple objeto del deseo de los machos. Vale mencionar que por la supuesta culpa de Jesusita y sus “provocaciones”, los hombres de Villa hacen un verdadero escándalo después de estar pacíficamente en el campamento. Esto sólo puede significar que los hombres no se hacen responsables de sus acciones si las mujeres, según ellos, los provocan.

Sergio de la Mora sostiene que el cine es la tecnología moderna que permite la invención, reinversión y la circulación de modelos nacionales de masculinidad y feminidad (3). La película *Así era Pancho Villa* es una excelente ilustración a esta aseveración. En ella podemos apreciar a un Villa orgulloso, seguro de sí mismo, ingenioso, pero sobre todo, es hípermachista, mujeriego y devoto. Éste era el modelo de hombría que debía inculcarse al público masculino a través de la difusión de *Así era Pancho Villa*.

### **C. LA MUERTE DE PANCHO VILLA DE MARIO HERNÁNDEZ**

La película *La muerte de Pancho Villa* de Mario Hernández, podríamos calificarla de “más seria” en comparación con la trilogía dirigida por Ismael Rodríguez hacia finales de los 50, cuyo protagonista era el guerrillero norteno. Sin embargo, Hernández también resalta en Villa algunos elementos típicos de una sociedad patriarcal y machista, tal como la práctica de la poligamia y la actitud paternalista y condescendiente que Villa adopta para con sus mujeres. Otro punto en común entre los filmes de Rodríguez y Hernández que más llama la atención es que ambas presentan esa afición por las damas y la

disposición de superioridad de Pancho Villa ante ellas como características positivas de los hombres. Sobra decir que esa actitud del general Villa sirve el propósito de reafirmar y construir la ideología de los géneros ejerciendo como modelo de comportamiento para el hombre heterosexual.

La película de Hernández es un recuento de los momentos más sobresalientes de la participación de Pancho Villa en la Revolución Mexicana. El filme da comienzo cuando Villa (Antonio Aguilar) ya había depuesto las armas y se dedicaba al cultivo de la tierra en la hacienda El Canutillo que el gobierno le había entregado como premio por sus servicios a la Revolución. Villa se encuentra bailando en una fiesta en Parral, Chihuahua, cuando el periodista Regino Hernández Yergo (Enrique Lucero), acompañado de un fotógrafo, llega para pedirle una entrevista y que le permita visitar su hacienda. Al día siguiente, Villa les muestra El Canutillo y les presenta a la familia a sus invitados de la prensa. Pancho Villa les cuenta anécdotas personales que han marcado su existencia, sobre todo, narra eventos ocurridos durante su carrera como revolucionario. Luego habla de sus logros y de su relación con Francisco I. Madero a quien respetaba y admiraba profundamente. Cuando les cuenta de Madero y su asesinato, Villa llora de nostalgia antes de describirles la ocasión en la que Victoriano Huerta había intentado ejecutarlo para quitarlo de en medio. Después les habla de su posterior encarcelamiento en la Ciudad de México y de los trucos que utilizó para escapar de la cárcel. Cuando el reportero le recuerda a Villa de su éxito en la Revolución y de su importancia para el movimiento armado, el guerrillero nortño le informa de sus batallas más gloriosas que ganó al mando de la División del Norte. Pancho Villa menciona particularmente la batalla de Zacatecas donde tuvo la oportunidad de vengar la muerte de Madero. Finalmente, Villa es requerido para resolver una disputa de tierra. En este punto, el guerrillero nortño tiene un altercado con Melitón Lozoya (Jaime Fernández). Dicha reyerta es la chispa que enciende el deseo de Melitón por organizar el asesinato del general Villa.



*La muerte de Pancho Villa* es una mezcla de datos sacados de textos históricos, biográficos y de ficción. También, se incluyen algunas citas cinematográficas sobre el mismo Pancho Villa<sup>15</sup>. Otras escenas son meras invenciones del director para otorgarle dramatismo cinematográfico al filme. El resultado final es una elegía a la figura del guerrillero nortño, donde el tema de su asesinato es tan sólo un motivo menor dentro del contexto de la historia para darle un fin coherente a la película. El filme tiene el objetivo principal de resaltar la figura heroica de Villa contando algunos de los momentos más sobresalientes que han sido narrados en la literatura, la historia y el cine. Aunque en la película podemos notar algunas escenas en las cuales se sugiere que la Revolución no es el bloque monolítico que siempre se presentaba en el cine nacional, donde todos los revolucionarios pertenecen a una sola facción, la producción cinematográfica está muy lejos de ser una crítica social o del poder político.

Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz entienden que *La muerte de Pancho Villa* contradice la idea popularizada por el cine de que los rebeldes pertenecían a una sola familia de revolucionarios que luchaban por los mismos intereses políticos e ideológicos (347-349). Esta fisura se puede notar en la decepción de Villa por Francisco I. Madero cuando el primero se encuentra en la prisión en la Ciudad de México y el presidente Madero no hace nada por liberarlo. En una conversación entre Pancho Villa y Carlos Jáuregui (Javier Ruan) el primero confiesa que: “Victoriano Huerta sigue persiguiéndome y el gobierno del señor madero me tiene abandonado y me ha echado en manos de mis enemigos” (*La muerte de Pancho Villa*). Villa decide escapar de la cárcel

---

<sup>15</sup> La mayor parte de la película se basa en datos de textos históricos y de ficción sobre la vida de Pancho Villa. El libro que tiene más resonancia es *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán, particularmente las escenas en las que Huerta estuvo a punto de fusilar a Villa y aquéllas de su encarcelamiento y los detalles de su fuga. La escena donde Villa ordena que se queme al soldado moribundo debido a que éste ha contraído viruela, nos trae a la memoria la película de Fernando de Fuentes *¡Vámonos con Pancho Villa!* donde aparece un cuadro similar. La parte donde Huerta destroza su copa de vino es una cita de la película norteamericana *Villa Rides* de Buzz Kulik, la cual se da cuando Huerta ordena que Pancho Villa sea pasado por las armas. La mayoría de las escenas del filme que carecen de referencias textuales o filmográficas son en su mayoría aquéllas donde aparecen las mujeres del guerrillero nortño.

con la asistencia de Jáuregui cuando se convence de que Madero jamás lo ayudará a salir de prisión. La fuga de Pancho Villa de la penitenciaría marca el punto máximo de su desilusión con el presidente Madero y agudiza su certeza de que el antiguo jefe rebelde será derrocado por la contrarrevolución.

Otra escena en el filme de Hernández que trae a la luz la discordia entre los jefes revolucionarios es cuando Villa y Obregón (Bruno Rey) tienen una reyerta, por la que el guerrillero norteno está a punto de fusilar al sonorenses. En esta discusión entre los dos líderes rebeldes, podemos notar que Villa le expresa su descontento por la actitud de Venustiano Carranza, el entonces líder máximo del movimiento armado. Aquí, Pancho Villa le manifiesta a Obregón que Carranza le tiene “envidia o coraje” por sus victorias, las cuales han sido las más decisivas de la guerra. Villa también se queja del hostigamiento del que es víctima el gobernador de Sonora, José María Maytorena, quien es de adicción villista. Obregón promete al guerrillero norteno que se encargará de que dicho acoso cese (*La muerte de Pancho Villa*). No obstante, como notan Sánchez y García Muñoz:

[...] el tono conciliador se rompe cuando Villa recibe un mensaje de que el hostigamiento [a Maytorena por parte de los generales de Obregón en Sonora] continúa; Villa acusa a Obregón de deslealtad y traidor y ordena su ejecución inmediata, pero sus allegados lo disuaden. La fisura entre Obregón y Villa constituye sólo el arranque de una serie de querellas emanadas del interior revolucionario. El episodio exhibe que la cohesión preconizada por la narrativa central del Estado posrevolucionario ha escondido las hondas antipatías y diferencias entre los jefes del Ejército Constitucionalista. (349)

Sin embargo la crítica de Hernández no va más allá de estos desacuerdos entre los caudillos revolucionarios. Debemos señalar que la película realmente nunca llega a cuestionar las acciones de Obregón con respecto al asesinato de Villa. En la cinta, Hernández presenta la muerte de Pancho Villa como una venganza personal de los autores materiales del homicidio, cuando en realidad, como sugiere Friedrich Katz, fue una muerte política que había sido ordenada y encubierta por el gobierno, cuyo

representante era Álvaro Obregón (*The Life and Times of Pancho Villa* 772). A este respecto, Katz ha indicado que a pesar de las reiteradas declaraciones de inocencia por parte de la administración de Obregón, éstas se tornaron menos convincentes cuando un grupo de la Cámara de Diputados envió a investigar el crimen y se reportó que el asesinato era de especie política (*The Life and Times of Pancho Villa* 772). Katz sostiene que los investigadores declararon que los oficiales militares de Parral, ciudad donde ocurrió el crimen y cuyas autoridades estaban encargadas de proteger a Villa, decidieron ese mismo día salir de la ciudad para ensayar un desfile en otra población donde las calles y terreno era menos apto para tal actividad. Katz agrega que, “[s]uspicion of Obregón deepened when no action was ever taken against any of the local military or civilian authorities” (*The Life and Times of Pancho Villa* 772).

Por consiguiente, podemos decir que la película oculta los hechos históricos y despolitiza la muerte de Pancho Villa, puesto que no profundiza en el tema. “Para evitar cualquier sugerencia o teoría de que el magnicidio de Villa se fraguó en las esferas presidenciales, la cinta hace un giro y se aleja de los ámbitos de la política, aproximándose a los planos de la venganza privada” (Sánchez y García Muñoz 351). Claramente Hernández no quiere (o no puede) criticar directamente a los autores intelectuales de la muerte de Villa. Por lo tanto, es posible notar que la cinta fomenta una política de inclusión y aceptación de los líderes revolucionarios de las diferentes facciones. Esta propaganda era parte de la política nacionalista del presidente Luis Echeverría (1970-1976) quien, según David R. Maciel, intentaba restaurar la confianza en el estado después de los movimientos de oposición política y los eventos de confrontación en 1968 durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Maciel sostiene que el cine fue central en la política nacionalista doméstica de Echeverría, esto porque la industria pasaba por una grave crisis económica y el nuevo régimen intentaba revitalizarlo para que éste continuara siendo una empresa nacional. Maciel indica que las películas tenían el potencial para la administración de Echeverría de ser utilizadas para

promover un nacionalismo cultural oficial, reflejar temas críticos y dar una nueva dirección al nuevo estado mexicano (201).

Así, Pancho Villa representa en la película de Hernández las distintas concesiones políticas y culturales de 1974. Sánchez y García Muñoz convienen en que las mismas fisuras de la Revolución presentadas en el filme son también reflejo del “resquebrajamiento del Estado posrevolucionario priísta durante el sexenio de Echeverría” (354). De más está mencionar que el elemento en común de las diferentes facciones eran los valores patriarcales y tradicionales. Por ello es que el aspecto que más llama la atención sobre el protagonista de *La muerte de Pancho Villa* no es el heroísmo, ni mucho menos sus ideas político-sociales, sino el comportamiento donjuanesco y machista. Este proceder de Villa evidencia tanto una propaganda patriarcal tradicional del estado posrevolucionario como una estrategia para ocultar los conflictos políticos. La actitud de Pancho Villa en el filme de Hernández es una clara muestra de cómo los valores patriarcales de la clase popular, a la que pertenecía el guerrillero nortño, se convierten en una ideología hegemónica. En este sentido, Max Parra indica que:

Because the revolution did not attempt to destroy the social institution of patriarchy, but, rather, reinforced it by reaffirming the “patriarchal privileges of lower-class men,” women contribution to the struggle remained largely ignored. This was compounded by the fact that real or symbolic sexual dominance became a positive expression of lower-class strength and liberation from oppression during the war. (116)

Entonces, Villa sólo estaba poniendo en práctica los nuevos privilegios adquiridos por las clases populares durante la Revolución. Es interesante notar que el personaje adopta esta actitud de forma muy natural y abierta. Además, en la película se sugiere que el guerrillero nortño no es quien busca a las mujeres, al contrario, son ellas quienes lo requieren a él para saciar sus deseos sexuales o maternos. Por esta razón, Pancho Villa no aparenta sentir ningún remordimiento por tener mujeres con hijos por doquier. Antes bien, Villa cree firmemente que les hace un favor al aceptar sus requerimientos conyugales. Para que las mujeres no se sientan humilladas ni abusadas al compartir con él

su intimidad, el Villa del filme confiesa que se casa con ellas por todas las leyes, “la civil, la cristiana y la del amor” (*La muerte de Pancho Villa*).

De lo que no hay duda es que este proceder por parte de Pancho Villa es un reflejo de la cultura mexicana favorecedora del hombre heterosexual. En esta película Pancho Villa representa lo que Octavio Paz ha descrito en *El laberinto de la soledad* como el “Gran Chingón”, el cual es la encarnación del “macho”. El poeta indica que una palabra que resume todas las cualidades asociadas con el “macho” es el vocablo “poder”. Paz sostiene que el “macho” está invariablemente asociado con “el desorden”, “la agresividad”, “impasibilidad”, “invulnerabilidad”, “violencia”, “fuerza”, “arbitrariedad” y “voluntad desenfrenada” (89). En otras palabras, según Paz, “[e]l ‘macho’ hace ‘chingaderas’, es decir, actos imprevistos y que producen la confusión, el horror, la destrucción”. Paz advierte que el modelo del macho mexicano es el conquistador español, esto por la semejanza que guarda con dicha figura, que aunque histórica, es esencialmente mítica (*El laberinto de la soledad* 90). Por lo tanto, aunque Paz no lo dice directamente, éste sugiere que las actitudes machistas se originan en la Conquista.

Por su parte, Alfredo Mirandé indica que el génesis del machismo mexicano reside en la Conquista y la colonización españolas de México. En este sentido Mirandé añade que:

[...] the so-called cult of machismo developed as Mexican men found themselves unable to protect their women from the Conquest’s ensuing plunder, pillage, and rape. Native men developed an overly masculine and aggressive response in order to compensate for deeply felt feelings of powerlessness and weakness. Machismo, then, is nothing more than a futile attempt to mask a profound sense of impotence, powerlessness, and ineptitude, an expression of weakness and a sense of inferiority. (36)

Ese sentimiento de inferioridad que trae a colación Mirandé era el defecto más grande que Samuel Ramos había identificado en el hombre mexicano en *El perfil del hombre y la cultura en México*. Por consiguiente, todas las acciones del mexicano tenían como fin el ocultar dichos sentimientos de menor valía (Ramos 53).

Para Gloria González-López y Mathew Gutmann, el machismo mexicano tiene varios orígenes posibles que difieren de los mencionados por Paz y Mirandé. González-López y Gutmann indican que aunque la palabra “machismo” es relativamente nueva, la ideología que este término implica tiene sus posibles raíces en la época de los romanos, por lo que es un denominador común atribuido a todas las culturas latinas. Otra teoría propuesta por González-López y Gutmann considera que el machismo, tal como lo conocemos hoy en día, tuvo su cuna en Andalucía y fue trasladado a México durante la Conquista por los españoles. Una tercera posibilidad de la ascendencia de dicha ideología es que es una institución autóctona de las culturas indígenas (González-López y Gutmann 1328). Cualquiera que sea la raíz de dicha actitud, el término se ha utilizado de forma peyorativa para describir la esencia de los hombres de clases menos privilegiadas, lo cual para González-López y Gutmann refleja una tendencia tanto racista como clasista por parte de los intelectuales y los críticos sociales (1328-29). Basta observar la descripción que hace Ramos del “pelado” mexicano, el cual es el modelo del “macho” de Paz, para corroborar la idea de González-López y Gutmann. Para Ramos el “pelado mexicano” representa “la expresión más elemental y bien dibujada del carácter nacional” (53). Respecto a este tipo social Ramos comenta que:

El “pelado” pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados, y su actitud ante ella es de un negro resentimiento. Es un ser de naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso, porque estalla al roce más leve. (54)

El clasismo de Ramos es aún más visible al sugerir que existe un contraste muy marcado entre el “pelado” y el burgués mexicano, el cual estriba en el tono violento y vulgar del primero y la finura y cortesía exageradas del segundo. Sólo en aquellos momentos en los que la rabia le hace perder la cordura, según Ramos, el hombre cultivado de México adopta el tono y lenguaje del “pelado”. En tales casos, otras personas de la clase burguesa le reprochan al hombre rabioso diciéndole que “¡pareces un pelado!” (62).

Para Sergio de la Mora, la noción de machismo es una ideología de superioridad sobre las mujeres típica de los hombres heterosexuales que en el contexto mexicano se entrelaza con el aparato ideológico del estado posrevolucionario que ha sido institucionalizado (7). No debemos olvidar que México es uno de los pocos países donde el machismo tiene un gran nivel de oficialidad institucional. Estas cualidades de autoconciencia y de legitimación estatal, según Ilene O'Malley, son precisamente las que hacen del machismo mexicano un caso especial, ya que en su práctica pública lo representa como parte de la identidad nacional. O'Malley añade que, “[e]ven the casual observer of Mexican society will notice that nationalism and machismo are somehow related [...]” (7). De hecho, O'Malley no se equivoca al hacer esta conexión entre el machismo y el nacionalismo mexicanos, los cuales, de acuerdo con Matthew C. Gutmann, fueron ideados simultánea e inseparablemente por el cine en las décadas de los treinta y cuarenta (228). Gutmann menciona que, “[a]lthough there were female leads in the movies of the period, on the silver screen it was the manly actors who most came to embody the restless and explosive potential of the emerging Mexican nation” (228). Así, Gutmann sugiere que el llamado “macho mexicano” en realidad se forjó en las cantinas rurales del cine de la Época de Oro del cine mexicano (228). Es decir, el “macho mexicano”, al igual que la idea de “mexicanidad” fueron inventados por el estado posrevolucionario. Por lo mencionado arriba es que la ideología de superioridad masculina está estrechamente ligada con el nacionalismo, y el macho “asocia su concepto de hombría con el de nacionalidad, creando el error de que la valentía es la nota particular del mexicano” (Ramos 57). Así pues, cuanto más macho es el hombre, más mexicano se considera. Hay que recordar que Pancho Villa era la máxima representación del hombre mexicano debido a su bravura. Y el cine fue el medio perfecto para transmitir ese sentido de superioridad por parte de los hombres heterosexuales sobre las mujeres y los homosexuales.

Por otro lado, refiriéndose a la propuesta narrativa del texto fílmico, Rosario Izaguirre Fierro indica que éste se deriva de la práctica social y que dicha propuesta siempre se encuentra dentro de lo verosímil y lo permisible por la sociedad que refleja. Izaguirre Fierro aclara que “[e]l término de reflejar significará este proceso de intencionalidades provenientes del medio y la narratividad. Es decir que, el cine refleja el sentido de un diseño de lo que piensa o siente la sociedad encauzada en una orientación moral” (13). Estando tan arraigada la ideología machista en la cultura mexicana, resulta casi natural para una audiencia nacional aplaudir el comportamiento del Villa de Hernández de la película, puesto que éste actúa en perfecto acuerdo con las prácticas sociales del país.

Justo desde la primera aparición de Pancho Villa en la película lo vemos intentando conquistar a una guapa muchacha mientras baila con ella. Villa trata a la señorita con mucha amabilidad y cortesía dedicándole una canción interpretada por uno de sus Dorados. Mientras escuchan la música, Villa acaricia tiernamente a su joven compañera. En principio, este cuadro haría creer a la audiencia que la dama es su esposa, sin embargo, en la siguiente escena, cuando Pancho Villa recibe a los periodistas en su hacienda nos damos cuenta de que su mujer oficial es otra. El general Villa presenta a su señora legítima como Betita (Ana Luisa Peluffo) con quien tiene un hijo pequeño. Pancho Villa trata a Betita de forma sumamente cariñosa y paternal, igualmente que a sus hijos. Cuando Villa le pregunta a su esposa delante de los invitados, qué fue lo que le preparó para almorzar, Betita contesta que hizo varios de los platillos favoritos de Pancho Villa, bastante elaborados todos, sólo para darle gusto. Este hecho muestra que Betita es una mujer abnegada que se dedica a complacer los gustos paladares de su marido. Es muy significativo que cuando Betita le pregunta a Villa si va a volver esa noche de uno de sus frecuentes viajes al pueblo, el marido no le da una respuesta concreta. Villa se limita a responderle que él le mandará avisar si vuelve esa noche o no. Esta respuesta del esposo



tiene el doble propósito de no comprometer su palabra de macho y de controlar a su esposa.

La siguiente conquista que le conocemos al general duranguense es una joven mujer que se queja ante Villa porque él no ha ido a verla en mucho tiempo. En este encuentro ella le comunica a Villa que va a tener otro hijo suyo. Cuando esta dama le pregunta cuándo irá a verla, el general no sabe qué contestar y le da la misma respuesta que a Betita. Le dice que él le mandará avisar y que es mejor que se vaya en ese momento. Es muy claro en la escena que esta mujer a quien Villa también presenta como “su señora”, ha sido abandonada a su suerte después de procrear un hijo con el guerrillero norteño. Debemos notar que tanto esta última dama como Betita no protestan ante las evasivas de Villa y hacen todo lo que él manda, lo cual indica que las tiene bajo su control absoluto.

La siguiente mujer que seduce al general donjuanesco es Rosita Palacios. Esta muchacha visita a Villa estando él prisionero en la Penitenciaría de la Ciudad de México. En la película no sabemos cómo fue que conoció a Rosita, pero es evidente que tienen relaciones conyugales. Rosita Palacios, que no coincide con ningún personaje histórico, es representada como una mujer muy coqueta a quien claramente Villa sólo quiere para pasar un rato divertido durante sus largas horas de tedio en la cárcel.

La última mujer de Pancho Villa en la película es una guapa muchacha que llega en su busca hasta la misma hacienda del general. Esta joven mujer de fuerte carácter norteño, a quien Villa se refiere como “una dama de la caridad”, es la típica mujer hombruna y bravucona de las películas mexicanas de los años cincuenta. Es ella quien procura al general para que se “haga cargo de su desasosiego”, ya que según ella Villa la tenía abandonada con la promesa de ir a buscarla desde hacía un año (*La muerte de Pancho Villa*). Dicho personaje femenino también es producto de la imaginación del director. En la película existe la sugerencia de que se trata de La Valentina de la canción popular de la Revolución Mexicana. Esta escena sirve como pausa de comicidad en el

filme, y en ella vemos a un Villa haciendo alarde de su formidable uso de la palabra para con las damas. Por ejemplo, Pancho Villa le sugiere a esta mujer que aquiete sus impulsos y sus ansias. El general le explica que estaba a punto de ir a buscarla en ese preciso momento. José Trillo, el secretario particular de Villa, corrobora lo dicho por su jefe. Las palabras del general surten efecto en la mujer y ésta termina por convencerse de que Pancho Villa efectivamente estaba a punto de ir a buscarla y se tranquiliza. La escena nos muestra la facilidad que tenía Pancho Villa para controlar a las mujeres por muy rijosas que fueran, diciéndoles siempre lo que ellas querían oír. Una vez instalada en una casa del general Villa en el pueblo de Parral, la guapa mujer le asegura a Villa que será suya por siempre. Esta actitud muestra el interés, no tanto por el amor de Pancho Villa, sino por los objetos materiales que puede conseguir al ser su amante. De más está mencionar que este proceder interesado de La Valentina sirve al propósito de legitimar y justificar las acciones de Villa.

Es precisamente por esta “dama de la caridad” que Villa relajó su guardia personal en el filme. El general fue emboscado y acribillado con toda su escolta cuando salía de visitarla en Parral, donde la había instalado. Por lo tanto, en la cinta se sugiere que las mujeres fueron la perdición de Villa y la causa de su muerte. De esta forma se descarta gran parte de los motivos políticos en relación con su asesinato. Los participantes del crimen tienen motivos personales para vengarse de Pancho Villa. Así, el principal autor del asesinato es Melitón Lozoya,

un ex combatiente villista dueño de un predio considerable, quien había golpeado a un anciano y destruido sus posesiones sólo por considerarlas suyas, [por tal razón] es castigado por Villa en un juicio “salomónico” [...]. Despojado de sus tierras y de su honor, Villa lo golpea en presencia de su escolta, y Lozoya empieza a urdir la conspiración. Recluta a otro ex combatiente villista [...] que también tiene motivos para odiar a su antiguo jefe. [...] Entre los conspiradores está Salas Barraza [...], cuyo interés en el complot estriba en que, por haber robado a Villa durante la contienda bélica, desea sustraerse a su venganza. (Sánchez y García Muñoz 351)

Aunque Mario Hernández intenta resaltar la importancia de la participación de Pancho Villa en la Revolución, lo que más llama la atención es la actitud donjuanesca y machista del personaje. También podemos notar que Hernández evita en casi todo momento criticar a los otros héroes revolucionarios contrincantes de Villa, lo cual apunta hacia una censura por parte del estado. David Maciel indica que el estado siempre ha estado involucrado tanto en el contenido como en los temas del cine nacional. Maciel sostiene que el estado ha concebido un riguroso sistema de “supervisión artística” para censurar el contenido de las películas. Dicha supervisión artística por parte del estado, según Maciel, va desde la producción hasta la exhibición de los filmes.

While on one level the state has indeed censored or shown little favor in having certain themes or subject matter brought to the screen, on the other hand, it has clearly attempted to use certain films to create or foster a particular type of patriotism or nationalism. The favorite state cinematic genre has always been the historical or biographic film and those that closely follow “official historical views” of either figures or events. (198-99)

Con razón en la película de Hernández tampoco se habla de los motivos del movimiento armado ni de los supuestos logros sociales y políticos que se alcanzaron con éste. En el filme, Villa no es reconocido precisamente por sus metas sociales o sus ideales por los cuales luchaba, más bien es elogiado por su capacidad de conquistar muchas mujeres y poder predominar sobre los miembros de su género. Sobra decir que esta banal representación del guerrillero nortño es una manera muy conveniente de restarle importancia política a su imagen y desviar la atención del hecho de que las ideas por las que luchaba Pancho Villa no se llegaron a materializar. A la propia vez se disemina la ideología patriarcal de un estado fundado en el machismo.

#### ***D. LOS ROLLOS PERDIDOS DE PANCHO VILLA DE GREGORIO ROCHA***

La película documental *Los rollos perdidos de Pancho Villa* de Gregorio Rocha es un proyecto muy personal por parte del director. El filme narra la historia de un cineasta mexicano (Gregorio Rocha) que viaja por el mundo en busca de una de las primeras películas que se hicieron sobre Pancho Villa, *The Life of General Villa* (1914). Este filme sobre la vida de Pancho Villa ha estado desaparecido desde el momento que dejó de tener valor comercial, probablemente un par de años después de su producción. En realidad, como podemos deducir después de mirar *Los rollos perdidos*, el propósito principal de Rocha al llevar a cabo la búsqueda de esta cinta perdida es de encontrarse a sí mismo en las imágenes filmadas de Pancho Villa.

¿A qué se debe la obsesión de Rocha por recuperar la película que se filmó sobre la biografía de Villa un siglo atrás por una compañía cinematográfica estadounidense? Sin duda, la respuesta reside en una compleja realidad histórica donde el cine siempre tuvo gran peso en la formación social de los ciudadanos. Específicamente, debemos hablar de la imagen de Pancho Villa con la que Rocha se identifica íntimamente y que el cine propagó desde la época de la Revolución Mexicana. Dicha imagen de Villa es fundamental detrás de las motivaciones del director para emprender este proyecto. Debemos tomar en cuenta que la obra cinematográfica extraviada que busca Rocha posee un gran valor histórico por haber sido el primero de un sinnúmero de filmes sobre la figura de Pancho Villa y también por ser la primera película biográfica en la historia del cine (*Los rollos perdidos*). Sin embargo, la intención y el esfuerzo por parte del director de *Los rollos perdidos* va más allá de recuperar una película de la cual casi nadie se acuerda o que muy pocas personas siquiera saben que existió.

El propio Rocha admite que es posible encontrar buena parte de la esencia del ser mexicano en el filme que con tanto anhelo busca. Dicha sustancia humana se manifiesta en los estereotipos impuestos desde fuera del país a los mexicanos a través de la representación de Pancho Villa (*Los rollos perdidos*). La figura de Villa en el cine, tanto nacional como internacional, siempre fue propuesta como la máxima representación del

macho mexicano, tanto por su idiosincrasia ideológica-cultural como por su constitución racial. Rocha se ve reflejado en ciertos aspectos relacionados con la figura del Pancho Villa del cine, y por tal razón la búsqueda de la película desaparecida se torna en un asunto muy íntimo y personal para el director del documental.

*Los rollos perdidos* tiene como motivo principal mostrar el proceso de la búsqueda que realiza Rocha de este primer filme biográfico de Pancho Villa. Esta producción cinematográfica que intenta recuperar el director había sido producida por la Mutual Films Corporation y cuya dirección estaba a cargo de William Christy Chabanne (Pick 42). En ella se contaba la biografía de Villa y se le representaba como un aliado de los estadounidenses y un héroe nacional mexicano que defendía al pueblo oprimido. Lo más interesante de esta producción era que estaba compuesta por varias escenas que la Mutual Film había filmado de batallas supuestamente reales de la Revolución Mexicana en las que Pancho Villa aparecía haciendo el papel de sí mismo. Como si esto fuera poco, casi todas las fuentes indican que la película fue producida bajo contrato firmado por el mismo general Villa con la compañía cinematográfica. En dicho convenio, como indica Margarita de Orellana, se estipulaba que Villa no atacaría durante la noche (cuando no había luz para la fotografía) y no permitiría que otras compañías cinematográficas filmaran sus batallas. A cambio el jefe guerrillero obtendría el 20 por ciento de las ganancias en las entradas a las salas de cine y la suma de 25,000 dólares (de Orellana 43). De acuerdo con Rocha, la Mutual Film también había proveído uniformes para los soldados de Pancho Villa que sólo debían utilizar durante las filmaciones, esto para darles un aspecto más digno y profesional ante las audiencias del cine (*Los rollos perdidos*).

Desafortunadamente para Rocha, todo parece indicar que el filme que procura recuperar fue quemado poco después que su valor comercial se había agotado<sup>16</sup>. Sin

---

<sup>16</sup> Esta demolición de las películas antiguas era una actividad completamente normal que se llevaba a cabo con el fin de recuperar la plata que se encontraba en los rollos de película. El historiador de cine Kevin Brownlow indica que hasta un 80 por ciento de los filmes de la época silente habían tenido esta misma suerte (*Los rollos perdidos*).

embargo, Gregorio Rocha se niega a aceptar que *The Life of General Villa* haya sido destruida y emprende una enérgica búsqueda del filme en los archivos cinematográficos más importantes de Europa y de Estados Unidos. Así, como menciona Pick, “[t]o find the lost reels of the Villa film, Rocha sets out on a journey that is part wandering and interrogation and involves trans- and international travel by airplane, train, car, and foot. In the process, the desire to rescue the past is repeatedly put to the test” (58).

Rocha comienza por buscar en Londres donde el historiador de cine Kevin Brownlow le provee algunas pistas sobre Charles Rosher, el posible camarógrafo de la película que rastrea. Luego Rocha investiga sin ninguna suerte en Rochester, Nueva York, para después volver al Viejo Continente e indagar en Ámsterdam. De allí va a París y más tarde se traslada a Rochester, Nueva York, para luego dirigirse a Columbia, South Carolina. Acto seguido, Rocha viaja a San Diego, California, donde entrevista a Langdon Morrell, un nieto de Charles Rosher, el supuesto camarógrafo de la película que busca. No obstante, Rocha no obtiene mayores pistas sobre el paradero del filme. Notablemente decepcionado, el director de *Los rollos perdidos* se traslada al Estado de Durango en México, según él, para filmar su propia versión de *The Life of General Villa*. No obstante, Rocha sabe perfectamente que es inútil intentar recrear la historia del filme perdido y lo aqueja una profunda desilusión.

Pero cuando creía que todo estaba perdido, recibe una llamada anónima comunicándole la posibilidad de que la tan anhelada película se encuentre en El Paso, Texas. Rocha viaja inmediatamente a esa ciudad, mas para su sorpresa no es *The Life of General Villa* la que encuentra, sino otra película perdida también sobre Pancho Villa. Esta producción era una recopilación de segmentos de varios filmes cuyo título era *La venganza de Pancho Villa* (1930) y había sido creada por Félix y Edmundo Padilla, unos exhibidores ambulantes de películas que estaban lejos de ser cineastas profesionales. En su cinta, los Padilla incluían prácticamente todo lo que se había filmado de Villa en la época silente incluyendo varias escenas de *The Life of General Villa* para transformar al

guerrillero nortño en un hrooe defensor de los mexicanos. Tocante a *La Venganza de Pancho Villa*, Pick sostiene que, “the Padilla film appropriates Villa as a popular Mexican hero by reconfiguring his legendary filmic identity from the numerous fictions that turned him in 1916, after the attack on Columbus, New Mexico, into a ruthless and bloodthirsty bandit” (59). Para Rocha, la pelcula de los Padilla representaba un perfecto ejemplo de resistencia tanto cultural como nacional, ya que era una suerte de venganza en contra de la imposici3n de estereotipos de los mexicanos por parte del cine de Hollywood (*Los rollos perdidos*). Tambi3n, como ha notado Pick, el filme de los Padilla es un acto poltico de autoafirmaci3n (65).

Lucila Hinojosa C3rdoba sostiene que: “Los p3blicos cinematogr3ficos son ‘observadores participantes’, esto es, participan de diversas maneras en el mundo que les ofrecen las pelculas. La naturaleza de su participaci3n depende de cada individuo, de su estado de 3nimo, de su situaci3n y de otros factores, adem3s de su experiencia cotidiana” (64). Por lo tanto, la decisi3n de Rocha de no descansar hasta encontrar la pelcula perdida sobre la vida de Pacho Villa no es una mera casualidad ni tampoco se dio en el vacio. Esta responde a todo un contexto cultural y una historia del cine nacional propagadora de la figura del guerrillero nortño. Dado que la imagen de Villa ha sido ampliamente difundida en los medios de comunicaci3n a trav3s de los aros, sobre todo en el cine, las repercusiones se han hecho notar en el culto personal a Pancho Villa por parte de un gran n3mero de hombres.

Debido a las ideas heterog3neas que la imagen de Pancho Villa representa entre la poblaci3n nacional actual, la adoraci3n de su figura se da por razones distintas para cada individuo. Por lo tanto, no es de extraar que cada persona vea reflejada en la figura de Villa sus propias creencias, prejuicios y necesidades. En otras palabras, ya que la imagen de Villa ha sido de una 3ndole sumamente p3blica desde la 3poca de la Revoluci3n Mexicana, 3sta puede reflejar las preocupaciones que aquejan a cada ciudadano que se identifica con ella. Siendo Rocha un cineasta mexicano, no es sorprendente que la figura

de Pancho Villa tenga una gran influencia en su formación ideológica, académica y cultural. Esto porque el cine en México, según observa Rosario Izaguirre Fierro, “cumple la misión de ganar el consenso de un proyecto modernizador estructurado por la política estatal, a través de éste se delinea al mexicano en sus conflictos, valores y lo que se pretendía inculcar...” (13). Así, se puede notar claramente que Rocha ha internalizado los elementos y valores que la figura de Villa representaba en los medios de comunicación. Dicha identificación con Pancho Villa es el motor detrás de su deseo por encontrar la película perdida de *The Life of General Villa*.

Debido a que el cine es una industria cultural para la cual se requiere una enorme cantidad de energía humana, tecnología, gran organización y financiamiento, en México el gobierno ha sido siempre el máximo creador de películas y arquetipos cinematográficos. Consecuentemente, la influencia del Estado mexicano en la cultura nacional ha tenido un impacto tremendo. Ya que el Estado mexicano ha sido fundamental en la creación del cine desde sus comienzos, la ideología que impuso sobre las audiencias a través de las obras cinematográficas siempre reflejó la visión particular de la clase gobernante. Refiriéndose a la influencia del estado sobre el cine en México, David R. Maciel comenta que:

From the nineteenth century to the present, the state has involved itself in the promotion, diffusion, and even the shaping of national cultural manifestations. In the specific case of the cinema, the state has had an intimate and all-encompassing influence. There is no single aspect in films or the film industry that escapes its involvement. In production, the state in the contemporary period has acted as either sponsor, co producer, or even sole producer of numerous recent films. In exhibition and distribution, it has played a major role by establishing distribution companies for national and international markets. In certain years it has been a major partner and stockholder in the ownership and management of movie theaters. The Cineteca Nacional in Mexico City, the main exhibitor of foreign and artistic films, is government owned and operated. (197)

Como resultado de ese dominio del estado en el campo de los medios de comunicación, como indica Sergio de la Mora, se desarrollaron y expandieron diferentes formas de representar el machismo. De la Mora sostiene que: “The lasting impact of



associating notions of machismo with Mexico that is felt to this day is a sign of how efficiently cinema operated as a vehicle for propaganda and social control” (9). Villa fue a través de la historia del cine el personaje histórico del que más se valió el estado para representar la ideología de la masculinidad nacional. De esta manera Pancho Villa llegó a ser la primera súper estrella mexicana del cine (de la Mora 8). Por ello es que Rocha se ve reflejado en la imagen de Villa, tanto por su fama internacional en el cine como por su representación histórica, cultural e ideológica en México.

Detrás de la difusión de la figura de Pancho Villa en los medios de comunicación podemos notar que hay una intención específica por parte del estado. Dicho propósito del gobierno acusa un intento de controlar la sociedad a través de la construcción de géneros. Para llevar a cabo ese control social, el cine resultó ser el instrumento perfecto, ya que fue a través de este medio que se inventó el macho mexicano que por definición debía ser viril, valiente, orgulloso, sexualmente potente y físicamente agresivo (de la Mora 7). Para R. W. Connell y G. W. Dowsett la sexualidad fue creada como un hecho social, un reino para que el poder operara en una suerte de control ciudadano. Y para facilitar esta manipulación, según Connell y Dowsett, se han creado categorías en las cuales se puede encasillar a cada persona según su ideología de género (60). Como consecuencia del control de la sexualidad de los individuos también se dominaban sus cuerpos. La figura de Villa era en definitiva el modelo de comportamiento utilizado para intentar encasillar a los hombres dentro de una categoría. Todos debían ser valientes, machos, mujeriegos, violentos y patriotas. En otros términos, no había cabida para otras categorías para los hombres que no fuera la de cierto tipo heterosexual masculino.

Podríamos decir que en la película *Los rollos perdidos* Pancho Villa es el *alter ego* de Gregorio Rocha. El cineasta ve en la imagen arquetípica la suma y compendio de los elementos más representativos de una cultura particular. Según Rocha, en dicho arquetipo es posible encontrar la “utopía”. Tal posibilidad, según Rocha, responde a que las imágenes se resisten a desaparecer a pesar del olvido y del maltrato del tiempo (*Los*

*rollos perdidos*). Podemos deducir que Rocha se refiere a la figura de Pancho Villa como el arquetipo del macho mexicano en la cual se encuentra la utopía mexicana. Es posible notar que el director de *Los rollos perdidos* procura en la imagen de Villa las respuestas a las preguntas que no puede contestar él mismo. Esas posibles preguntas podrían ser las siguientes: ¿Quién soy? ¿Qué significa ser mexicano en un mundo cada vez más globalizado? ¿Cómo me perciben en el extranjero como mexicano y mestizo? Siendo Pancho Villa el mexicano más famoso en el ámbito internacional, la idea que otros pueblos tienen de su imagen afecta directamente la manera en que Rocha es tratado en otros países al revelarse su nacionalidad. Las decisiones que tomó Villa en su tiempo, sobre todo al firmar el contrato con la Mutual Film, atañe hasta hoy en día a sus compatriotas, tal como ocurre con Gregorio Rocha.

El director de *Los rollos perdidos* indica que al llevarse a cabo este contrato de Pancho Villa con la compañía cinematográfica, el cine comenzaba a cambiar el curso de la historia del país de una forma directa. Esto porque en la batalla de Ojinaga, según Rocha, Villa accedió a otorgarle autoridad a la Mutual Film para supervisar cómo debía llevarse a cabo la toma de la ciudad una vez derrotados los federales. Todo esto se hacía con el fin de darle un aspecto cinematográfico a la filmación que se realizaba de la batalla (*Los rollos perdidos*). Con notable tono de desaprobación Rocha pregunta a Villa cómo fue que se prestó para dichos juegos del cine. En su documental, Rocha reclama su derecho de reconocerse en las imágenes denigrantes que el cine extranjero forjó de él (o de Pancho Villa que para el caso es lo mismo). El cineasta juzga estar en pleno deber y libertad de recuperar las imágenes del pasado, puesto que le pertenecen. Rocha quiere hacerlas suyas y volver a darles vida.

Sin embargo, la historia real parece no coincidir con la que cuentan los historiadores del cine. En la realidad, si Villa en efecto firmó un contrato con la Mutual Film, el guerrillero no cumplió todo lo que se estipulaba en dicho acuerdo. En primer lugar, se indicaba que Villa no atacaría a Ojinaga de noche. No obstante, las fuerzas

villistas acometieron a las siete de la noche en el mes de febrero, cuando ya estaba oscuro (*Los rollos perdidos*). En segundo lugar, tampoco es posible comprobar que Villa de hecho haya otorgado autoridad verdadera a los directores de cine para que dirigieran a sus tropas y dieran un aspecto más cinematográfico a las escenas filmadas. Entonces podemos notar que la historia del cine, como bien nota Rocha, es tan sólo la historia de lo imaginado por los historiadores, ya que casi nunca coincide con la historia social (*Los rollos perdidos*). De esta forma, la película de Rocha pone en entredicho la historia y salva del olvido algunas imágenes. En este sentido, como indica Pick, *Los rollos perdidos* es a la misma vez una obra historiográfica y una recuperación de imágenes de la memoria. En palabras de Pick, el documental de Rocha, "... offers a unique opportunity to reexamine the competing representations and narratives generated by Villa's association with cinema. What is more, the reflexive treatment of period imagery and archetypical figurations signals their signifying power as imaginary projections, yet open to be reclaimed" (67).

Por otro lado, podemos advertir que el cine sí cambió el curso de la historia, pero no de la forma como lo indica Rocha. Las películas comenzaron a cambiar la historia social al crear personajes que representaban arquetipos y mitos nacionales de la manera en que es exhibido Pancho Villa. Estas figuras fueron determinantes para las audiencias, ya que influyeron radicalmente en su forma de pensar y, por consiguiente, en su forma de proceder. El cine, como ha notado Sergio de la Mora, es la tecnología que nos permite inventar, reinventar y distribuir modelos nacionales tanto de masculinidad como feminidad (3). Aunque puede ser una exageración el responsabilizar al cine por la forma en que se comporta la población en México, puesto que el cine sólo es un aspecto de la construcción social, lo que sí se puede sostener es que la psicología de los mexicanos sería muy distinta si la imagen de Pancho Villa, tal y como se representa en las películas, no hubiera sido tan difundida a través del cinematógrafo. Como sostiene Michael Kimmel, "[g]iven that gender is socially constructed, research can specify the materials

from which it is constructed and suggest how it is organized. Images of gender in the media become texts on normative behavior, one of many cultural shards we use to construct notions of masculinity” (20).

Una manera de construir los géneros es presentando personajes con cuyas ideologías las audiencias se identifiquen. En su documental, Rocha claramente se ve reflejado en la imagen de Pancho Villa y los valores nacionales que representaba. Los adjetivos despectivos que utiliza el cineasta para referirse a sí mismo frente a Estados Unidos (*greaser*, mestizo, salvaje) son aquellos que más se empleaban para referirse a los mexicanos en ese país donde Villa fue casi tan famoso como en el suyo propio. Hay que recordar que todos estos epítetos también se usaban para referirse a Pancho Villa, puesto que él representaba a la población de México ante los ojos de los norteamericanos. Podemos decir que Villa era la encarnación del pueblo por el hecho de que la gente común y corriente lo apreciaba y se reflejaba en su figura por haber surgido de la clase humilde y campesina. Alfredo Mirandé corrobora esta observación al sostener que:

Villa appealed to the masses because, like the *pelado* and Cantinflas, he symbolized the peon and lower-class person taking a stand against the dominant classes. Mexicans seem to identify vicariously with the person who “bears with it,” who is brave, *que no se deja* [...], especially if the person is depicted as an underdog and of poor and humble origins. (42)

Dicho de otra manera, Villa se asociaba con los grupos oprimidos y los de izquierda por enfrentar a la clase que detentaba el poder y por sus orígenes campesinos. En el filme de Rocha, el cineasta asume el papel de subalterno en un contexto internacional, esto por ser ciudadano de un país en vías de desarrollo frente a los países industrializados que le han impuesto el estereotipo a través de la figura de Pancho Villa. Aunque en Estados Unidos y otros países donde se difundió la imagen de Villa asociaron su figura con las clases oprimidas por un corto período de tiempo (esto mientras no acometiera en contra de las compañías extranjeras), el guerrillero nortño siempre fue el estereotipo más representativo del hombre mexicano de todos los niveles sociales en el extranjero. Es

precisamente con la imagen arquetípica que representa Pancho Villa que Rocha se identifica plenamente. En la escena en la que Rocha se dirige a Estados Unidos, el director se expresa de la siguiente manera: “Soy el salvaje, el mestizo, el *greaser*. Soy el rebelde a quien nunca pudiste comprender y mucho menos atrapar” (*Los rollos perdidos*). Esta última referencia aludía a la Expedición Punitiva que incursionó en México en pos de Villa en 1916. Aquí podemos observar que Rocha habla en nombre de Pancho Villa como si él fuera la reencarnación de su espíritu, ya que en cierto modo es así como lo siente el cineasta.

Debemos notar que para Rocha la película perdida de *The Life of General Villa* es muy significativa. El director de *Los rollos perdidos* se refiere a esta obra extraviada como el Santo Grial Cinematográfico. Claramente esa comparación hiperbólica sólo se le podía ocurrir a un mexicano con el interés de encontrarse a sí mismo en la imagen tomada de Villa en la cumbre de su poder militar. Sería difícil imaginar que un estadounidense, un español o un ruso comparara esa película desaparecida con un objeto tan valioso, sagrado y mítico como lo es el Santo Grial para los cristianos.

## ***Conclusiones***

En conclusión, podríamos decir que las película que se analizan en este capítulo, posiblemente con la excepción de *Los rollos perdido de Pancho Villa* de Rocha, tienen el propósito de instruir a un público mexicano en el comportamiento social. Es decir, los filmes representan a un Pancho Villa que sirven como modelo de conducta para una sociedad mexicana multicultural con la meta de llegar a crear concesiones tanto políticas como sociales entre los diferentes grupos de la sociedad. En la década de los treinta el gobierno de Cárdenas tenía la urgente necesidad de rescatar algunas de las figuras revolucionarias que mejor representaran su política populista para de esa manera legitimarla y apoyarla. Por lo tanto, con la producción de la película de Fernando de

Fuentes se alcanzaban varios objetivos; éstos eran: adoctrinar a un público en el comportamiento masculino, crear vínculos entre las distintas facciones y centralizar el poder político. La imagen del campesino valiente y patriota, aunque ignorante en cuestión de cultura universal, fue la que el filme propuso como la figura modelo de la mexicanidad. Así, Los Leones de San Pablo son los precursores de la imagen del macho mexicano idealizado que en 1936 dio inicio con otro filme de Fernando de Fuentes, *Allá en el rancho grande*, y que en la década de los 40 fuera encarnada por el charro, específicamente representado por Pedro Infante y Jorge Negrete.

*Así era Pancho Villa* de Ismael Rodríguez y *La muerte de Pancho Villa* de Mario Hernández tienen un fin similar al del filme de de Fuentes con algunas excepciones y diferencias. En primer lugar, en estas dos producciones, es Villa el protagonista y, por lo tanto, es él quien sirve de modelo de hombría a una generación masculina distanciada de los eventos de la Revolución. Aquí, el movimiento armado tiene más calidad de mito que de historia, por lo que se da por hecho que sus fines fueron alcanzados, aunque nunca se mencionan explícitamente. Pero sobre todo, la característica en la cual se enfocan las películas de Rodríguez y de Hernández es en la fama de donjuán que se le atribuía a Pancho Villa. Huelga decir que este rasgo de personalidad se presenta como un elemento positivo en ambos filmes.

Por último, podemos decir que *Los rollos perdidos* revela el efecto que las películas mencionadas arriba tuvieron sobre el hombre de clase media representada por Rocha. El cineasta atraviesa por una crisis de identidad personal, y posiblemente cultural, por lo tanto recurre a la imagen cinematográfica de Pancho Villa para intentar reafirmarse como hombre y como mexicano. Rocha invoca la figura de Pancho Villa porque como cineasta, se identifica íntimamente con el guerrillero norteco debido a que ha sido expuesto a su imagen a lo largo de toda su vida a través del cine y la literatura. Así, de una manera inconsciente, Villa es para el director de *Los rollos perdidos* una especie de súper héroe nacional que representa su *alter ego*. De allí proviene la obsesión de Rocha

por encontrar la película perdida *The Life of General Villa* que la Mutual Film realizara en 1914 sobre la vida del jefe revolucionario. En este film de la compañía estadounidense se reflejaban los estereotipos que la prensa internacional había forjado de los mexicanos. Y como veremos en el capítulo siguiente sobre la imagen y percepción de Villa fuera de México, el guerrillero norteamericano era la encarnación de lo mexicano también en Estados Unidos. Sin embargo, como veremos, la representación de Villa en la literatura y el cine de ese país era muy diferente a la nacional.

### Capítulo 3: La imagen y percepción de Villa fuera de México

#### *Introducción*

La imagen de Pancho Villa fuera de México, sobre todo en Estados Unidos, ha variado cuantiosamente a través de los años. Esto nos hace pensar que su descripción no hace más que reflejar los sentimientos y los prejuicios de los autores y de la época en la cual viven. De este modo la representación de Villa nos dice mucho más acerca de la personalidad, los prejuicios y la ideología de los escritores que del propio Pancho Villa. En varios casos también se puede vislumbrar la actitud política del gobierno de Estados Unidos hacia México en el momento que se escribe sobre el tema.

Las primeras representaciones de los mexicanos en Estados Unidos vinieron de los escritos de viajeros, aventureros, colonizadores y soldados del siglo XIX, donde no sólo describían la cultura mexicana, sino que la juzgaban (Anderson, *Pancho Villa's Revolution by Headlines* 121). Los escritores de crónicas de viajes y los novelistas del siglo XIX que crearon la imágenes negativas de los mexicanos en la imagería popular estadounidense escribían de forma libre, parcial y perniciosa al referirse a la población de lo que es ahora el suroeste de Estados Unidos.<sup>17</sup> Cecil Robinson indica que estos primeros novelistas y escritores de crónicas de viajes hacían grandes generalizaciones al

---

<sup>17</sup> Entre los autores que escribieron sobre los mexicanos y su cultura se incluye a George Wilkins Kendall y su *The Narrative of the Texan Santa Fe Expedition*; Paul Horgan y su *The Centuries of Santa Fe*; George Evans y su *Mexican Gold Trail, the Journal of a 49er*; John Russell Barlett y su *Personal Narrative of Explorations and Incidents in Texas, New Mexico, California, Sonora and Chihuahua*; William Shaler y su *Journal of a Voyage Between China and the Northwestern Coast of America. Made in 1804*; Richard Henry Dana Jr. y su *Two Years Before the Mast*; J. Ross Browne y su *A Tour Through Arizona, 1864 or Adventures in the Apache Country*; James Josiah Webb y su *Adventures in the Santa Fe Trade, 1844-1847*; Albert Pike y su "The Inroad of the Nabajo" en *Prose Poems and Sketches*; Samuel A. Hammet y su *Piny Woods Tavern; or Sam Slick in Texas*; Jeremiah Clemens y su *Bernard Lile, an Historical Romance*; y Timothy Flint y su *Francis Berrian, or The Mexican Patriot*.



referirse a la cultura de México, aplicando su experiencia de un territorio a todo el país (29). Tocante a esos autores, Robinson sostiene que:

The Mexico they knew was the northern frontier of that country during an epoch of great internal disorganization in which the capital was so bedeviled by uprisings that the North lay almost totally neglected, cut off from any effective communication with the center of government and culture. (29)

El estilo de vida de los mexicanos de esta región daba una impresión muy negativa a los aventureros estadounidenses, quienes consideraban la cultura de México atrasada e indiferente a cuestiones tecnológicas. Al principio esta forma de expresarse sobre los mexicanos por parte de los escritores era una manera de justificar la invasión y la conquista del norte de México por el gobierno y el pueblo estadounidenses. Pero una vez que este territorio pasó a ser parte de Estados Unidos, los prejuicios y estereotipos negativos que se habían creado perduraron tanto en la literatura popular como en la imaginación de la población angloamericana. Más tarde dichos estereotipos se verían reflejados en la pantalla grande.

Margarita de Orellana indica que las primeras imágenes de Villa cruzaron al lado estadounidense desde los primeros años de la Revolución Maderista. En esa primera fase revolucionaria la reputación de Pacho Villa estaba muy polarizada puesto que unas historias lo describían como un criminal y un violador de mujeres, y otras hacían énfasis en su valentía, fuerza y superioridad (39). Respecto a esa imagen cambiante de Villa, de Orellana comenta que:

But it was at the beginning of 1913 that the image of Villa as a providential and righteous social bandit began to take precedence over the rest. This romantic legend, which compared him to Robin Hood and Napoleon, became common currency in the United States. This was not by chance: at that time Pancho Villa had become powerful in the north of Mexico through his military victories for the Constitutionalists against President Huerta. The United States supported him, selling him equipment for his armies. In return, Villa respected American properties in Mexico. (39)

Distinciones como las que señala de Orellana y la gran publicidad del guerrillero nortño hacían de su figura la representación del macho mexicano ante los ojos de los

intelectuales y políticos tanto mexicanos como norteamericanos (de la Mora 8). Mark Cronlund Anderson menciona que durante la Revolución Mexicana, la prensa estadounidense atribuía a Villa, Carranza y Huerta las características básicas de la “inferioridad” racial y cultural mexicanas. Según Anderson, los medios de comunicaciones los describían como los máximos arquetipos de mexicanidad. Sin embargo, a diferencia de Carranza y Huerta, “the press, while tarring Villa with some elements of Mexinanness, also lauded him, sometimes nearly allowing him to shed his Mexican skin and become U.S. Americanized” (Anderson, *Pancho Villa’s Revolution by Headlines* 145). De allí el apoyo de la prensa a un líder rebelde que encarnaba los elementos mexicanos y algunos norteamericanos (sobre todo aquellas cualidades relacionadas con el *cowboy* estadounidense, tal como la autosuficiencia, el buen manejo del caballo y la destreza con la pistola). Debemos recordar que Villa había proyectado una buena imagen en los periódicos de Estados Unidos subrayando su amistad con el gobierno de ese país (Anderson, *Pancho Villa’s Revolution by Headlines* 59). Esa buena disposición por parte de Pancho Villa se veía cristalizada en su protección de las compañías y propiedades de estadounidenses en los territorios villistas. Entonces, al escribir acerca del guerrillero nortño invariablemente se trazaba una relación directa con México y con el carácter de sus ciudadanos. También, por su calidad de líder revolucionario, Villa encarnaba los rasgos más heroicos y brutales de la Revolución (Pick 40).

En el caso particular de John Reed y su obra periodística *Insurgent Mexico*, éste representa a Pancho Villa como un bandido social y un natural estratega. Pero más importante aún, es que, Reed exhibe a Villa como un buen salvaje, cuya simplicidad, honradez, masculinidad y pasión hacen de él un personaje irreal y caricaturesco. Debido a que John Reed fue uno de los primeros escritores estadounidenses que escribió sobre el guerrillero nortño y su información era de primera mano, sus escritos pasaron por verdades absolutas. Por lo tanto, el autor reforzó los estereotipos de los mexicanos que ya

existían en la mentalidad de los norteamericanos. Por lo tanto, las imágenes y tipos que creó Reed de Villa y de los mexicanos se siguieron representado tanto en la literatura como en el cine norteamericanos.<sup>18</sup>

La ideología socialista de Reed puede explicar un poco la identificación que sentía el periodista con Villa. A pesar de los prejuicios del escritor, se puede notar que éste intentaba representar a los mexicanos de forma positiva en sus escritos. Hay que recordar que el socialismo estaba muy de moda en 1914 (Clendenen 61), el año en que Reed escribió sus reportajes de *Insurgent Mexico*. Por lo tanto, como indica Clarence Clendenen, se puede inferir que el periodista veía la Revolución Mexicana como una causa socialista de la cual quería ser partícipe (61). Esto explica un poco las buenas intenciones de Reed de representar positivamente a los revolucionarios.

Sin embargo, los prejuicios que tenía Reed de los mexicanos estaban muy arraigados en la cultura e ideología del autor ya que éste había consumido la literatura popular estadounidense del siglo XIX, donde invariablemente se representaba a los mexicanos como seres inmundos. Esta literatura, según Américo Paredes, mostraba a los personajes mexicanos como crueles, cobardes, traicioneros, ladrones y degenerados (*With His Pistol in His Hand* 16). De allí la mezcla de características con las que describe a Villa y a los revolucionarios. Reed también veía a los mexicanos como unos buenos

---

<sup>18</sup> Clifford Irving escribió una novela en 1982 titulada *Tom Mix and Pancho Villa* en la cual puede notarse claramente, casi 60 años después, la influencia de los artículos periodísticos de John Reed sobre México y los revolucionarios. Las descripciones que hace Irving de las ciudades mexicanas, especialmente de Ciudad Juárez, son de auténticos muladares y centros de perdición. Por ejemplo, cuando el protagonista Tom Mix llega a Ciudad Juárez en busca de su amigo Julio Cárdenas éste dice que: "Whores roamed the boardwalk of Calle Diablo, wearing shiny red dresses that they would hike up to give you a free look at their bush. Streetcars rattled by to spray garbage on anyone who chanced too close, and you couldn't smell anything else except the sour winds of tequila that wafted from the swinging doors of a hundred cantinas" (Irving 7). La misma descripción que hace Irving de Villa es difamatoria y los personajes mexicanos son tan ingenuos, borrachos y crueles como los *greasers* de la literatura barata estadounidense del siglo XIX y los personajes que creara Reed en *Insurgent Mexico*. Por ejemplo cuando un oficial federal le explica a Tom Mix cómo es físicamente Villa, éste dice lo siguiente: "He is fat. He has red teeth. His Mouth is always hanging open, so that he looks like an idiot. In actual fact, he is feeble minded" (Irving 9). Más adelante, Tom Mix comenta acerca de los mexicanos: "I knew enough to be closemouthed around Mexicans when they were drunk, which was often, and I had an idea it might be wise to shut up completely when they were dead sober, which was practically unheard of" (11).

salvajes al estilo de Jean-Jacques Rousseau, quienes no habían sido “pervertidos” por la civilización occidental. Por consiguiente, según se puede inferir en *Insurgent Mexico*, vivían en un estado natural conservando todos sus instintos y atributos originales.

El resultado final de los artículos de Reed fue una obra de ficción literaria cuyas situaciones dramáticas tienen el fin de distorsionar los hechos a favor de la causa villista para obtener el apoyo de la opinión pública de Estados Unidos. Huelga decir que esto se lleva a cabo con el descrédito de la figura de Villa y el de la cultura mexicana. Así, aunque de buenos sentimientos, el Pancho Villa que describe Reed es un hombre brutal con sus mismos hombres. Aquello que más descollaba en la personalidad del guerrillero norteamericano era su ingenuidad e ignorancia, por lo cual era incapaz de razonar los verdaderos motivos de la Revolución. Puede decirse que Reed veía en Villa a un personaje más cercano a la naturaleza de un niño salvaje que a la de una persona madura y razonable. Este mismo tema se vería representado en el cine de Hollywood años más tarde en las películas donde Pancho Villa era el protagonista.

Por su parte, el historiador Friedrich Katz es una de las principales autoridades actuales del estudio de la Revolución Mexicana en lengua inglesa. En su monumental obra *The Life and Times of Pancho Villa* Katz lleva la figura de Pancho Villa a un plano accesible y humano al despojarlo de gran parte de los rasgos míticos con los que se le había representado. Para lograr su cometido, el historiador austriaco se vale de varias estrategias narrativas en las cuales la imagen de Villa se ve reducida a un tamaño de proporciones naturales.

Para comenzar, Katz le resta importancia a la figura legendaria de Pancho Villa en la época anterior a la Revolución (durante su vida de cuatrero y bandolero) a través de los análisis de documentos oficiales en los cuales el historiador no encuentra evidencia histórica que compruebe que Villa, en efecto, haya sido el formidable bandido social como reza su leyenda popular. Otra de las tácticas que emplea el historiador es la de cotejar los documentos sobre el guerrillero duranguense con los de otros líderes

revolucionarios, con igual o mayor éxito en sus campañas militares, pero que no han alcanzado el mismo reconocimiento oficial que Pancho Villa.

El argumento más fuerte de Katz a la hora de refutar algunas de las ideas más aceptadas sobre Villa es traer a colación si tal o cual historia están o no registradas de forma escrita, ya sea en los periódicos de la época, en archivos tanto públicos como personales, o en reportes oficiales. Si alguna de estas leyendas sobre Pancho Villa no se encuentra documentada, el historiador simplemente la da por falsa o por un hecho distorsionado de los “verdaderos” eventos históricos. Por ello es que el historiador austriaco propone que Villa no fue el bandido social antes de la Revolución Maderista, ya que no existen rastros de reportes oficiales que así lo demuestren. Katz también sugiere que durante la primera parte de la Revolución, Pancho Villa continuaba siendo un bandido. El historiador sostiene que a pesar de haber perdido la mayor parte de sus batallas, Villa comandaba el segundo ejército más numeroso después de Orozco. La única explicación que Katz encuentra para que sus hombres lo siguieran era que Villa los dejaba saquear a su antojo los pocos pueblos que tomaba.

Por último, Katz desmitifica a Villa al representarlo como un títere de la política del gobierno de Washington y las compañías estadounidenses. El historiador sugiere que la protección de los intereses y propiedades de los ciudadanos y compañías de Estados Unidos por parte de Pancho Villa tenían como recompensa el apoyo político y la buena opinión de los medios de comunicación de ese país. Para el historiador esto no era una sorpresa, ya que desde antes de la Revolución Villa siempre había preferido trabajar para las compañías extranjeras. La razón se debía a que éstas pagaban mejores sueldos y ofrecían mejores beneficios a los trabajadores (*The Life and Times of Pancho Villa* 58).

Mientras que la desmitificación que hace Katz de Villa sí llega a realizarse en algunos planos, es importante notar que ésta sólo llega a afectar el sentido histórico de la figura del guerrillero norteco. Sin embargo, no olvidemos que la imagen de Pancho Villa es una representación cultural muy polifacética que se encuentra profundamente

arraigada en la psicología de la población de todos los estratos sociales. Por lo tanto, la fama legendaria de Villa en realidad no precisa de la Historia para su supervivencia, entonces, la Historia tampoco es capaz de reducirla a un tamaño más pequeño. Consecuentemente el intento de Katz de traerlo a un nivel más humano valiéndose de la historiografía sólo ayuda a acrecentar otros aspectos míticos de la figura de Pancho Villa al dedicarle otra biografía.

#### **A. PANCHO VILLA VISTO COMO LA REPRESENTACIÓN DEL BUEN SALVAJE EN *INSURGENT MEXICO* DE JOHN REED.**

En *Insurgent Mexico* de John Reed, Pancho Villa es representado como un bandido social y un portentoso estratega militar corroborando la leyenda ya establecida en Estados Unidos por la prensa y otros medios de comunicación. También, debido a que Villa pertenecía a la cultura de un país no industrializado, y exótico para el público norteamericano, el periodista lo muestra como un buen salvaje cuyos elementos más destacables eran su simplicidad, ignorancia, honradez de sentimientos, hipermasculinidad, barbarie, peligrosidad, pasión incontrolable y misoginia. Esta visión coincide con la del cronista de viajes británico D. H. Lawrence, quien daba a entender que el mexicano era la viva representación del buen salvaje que Rousseau había postulado en el siglo XVIII, teoría que estaba muy en boga a lo largo del siglo XIX.

John Reed fue uno de los primeros periodistas estadounidenses que escribiera de forma relativamente extensa sobre Pancho Villa. Consiguientemente, fue él quien propagó su imagen en los medios escritos norteamericanos desde la época de la Revolución (Katz, *The Life and Times of Pancho Villa* 792). Como corresponsal de la Revolución Mexicana para el periódico *World* y las revistas liberales *Metropolitan* y *Masses*, Reed pudo reportar libremente sus experiencias con los revolucionarios en los varios meses que duró su asignación como reportero en el norte de México. Debido a que

su información era de primera mano, la cual se basaba en una serie de entrevistas realizadas a Pancho Villa, los artículos de Reed recogidos en *Insurgent Mexico* han sido indispensables para todo estudioso de la figura de Villa. John Reed había simpatizado enormemente con Pancho Villa y su causa revolucionaria. Por lo tanto, sus escritos intentan representar de manera positiva la ideología del jefe guerrillero y del movimiento armado. De allí que una de las primeras representaciones de Villa en los medios estadounidenses fue la del héroe democrático, el defensor de los pobres y la del guerrillero idealista dotado de una natural destreza militar. Sin embargo, para no “idealizar” en demasía a Villa y los demás revolucionarios, Reed también los describe con todos los defectos estereotípicos que los medios de comunicación en Estados Unidos habían establecido como verdades absolutas de los mexicanos. Huelga decir que esa forma de escribir se consideraba realista para el autor y sus lectores.

Ese supuesto realismo estribaba no en la descripción de los hechos reales, sino que se basaba en otras descripciones de autores del siglo XIX que escribieran sobre los mexicanos. Por ejemplo, refiriéndose a los cronistas y novelistas norteamericanos de ese siglo Cecil Robinson sostiene que:

These early writers often allowed themselves to express quite unabashedly their distaste for Mexicans on purely racial grounds. The backwardness, uncontrollable passion, and chronic instability attributed to Mexico, were, according to such writers, predictable manifestations of the biological inferiority of Mexico's mixed race. (69)

Robinson sugiere que el autor británico de crónicas de viajes D. H. Lawrence tuvo gran influencia en los escritores de ficción norteamericanos del siglo XX que escribieron acerca de los mexicanos. Para Robinson, en los viajes que Lawrence realizó por México y el suroeste de Estados Unidos éste siempre procuraba el elemento primitivo de sus habitantes. Lo que Lawrence vio en México, según Robinson, fue: “[...] a country whose people had not lost the primitive élan, who were closer to the earth and the rhythm of

nature than were the people in his own industrialized England or in most of Western Europe and North America” (204).

Otro autor que tuvo gran influencia en la construcción de la mala reputación de los mexicanos y que reafirmó los prejuicios negativos que tenían sus compatriotas, fue el periodista estadounidense John Kenneth Turner. Entre 1909 y 1910, Turner escribió varios artículos sobre las precarias condiciones y la miseria en que vivían las masas bajo la aplastante dictadura de Porfirio Díaz. Por ejemplo, haciendo referencia al alimento de los trabajadores de henequén en la península de Yucatán, Turner indica que: “[t]he meal consisted of two large corn *tortillas*, the bread of the poor of Mexico, a cup of boiled beans, unflavored, and a bowl of fish—putrid, stinking fish, fish that reeked with an odor that stuck in my system for days. How could they ever eat it?” (22-23).

Turner, quien en realidad tenía buenas intenciones para con sus oprimidos vecinos del sur, no negaba que los mexicanos fueran, en efecto, todo lo que los más perjudiciales estereotipos y prejuicios señalaban sobre ellos. Lo que argumentaba este autor californiano era que si los mexicanos sufrían de los vicios de “[i]ncurable laziness, childish superstition, wanton improvidence, constitutional stupidity, immovable conservatism, impenetrable ignorance, an uncontrollable propensity for theft, drunkenness and cowardice [...]” era porque existían poderosas causas que los obligaba a ello. Tal degeneración, según Turner se debía a la bárbara opresión por parte del régimen de Porfirio Díaz y sus caciques (282). Ya que Turner había sido testigo ocular de los eventos que describe, sus ensayos pasaron por crudas verdades en la imaginación de sus lectores y confirmaban las ideas que tenían de la “degeneración” de los mexicanos.

Así, *Insurgent Mexico* se compone de una serie de artículos periodísticos que Reed escribió en 1914, cuando el periodista tenía como misión reportar los acontecimientos de la Revolución Mexicana. Dichos escritos versan sobre temas muy variados, pero la mayoría de ellos están relacionados con el estilo de vida de la población que se encuentra en guerra, los preparativos de las tropas revolucionarias para las



batallas, la descripción de varios enfrentamientos y las entrevistas de algunos de los protagonistas del movimiento armado. Entre esos personajes entrevistados se encuentran Pancho Villa y Venustiano Carranza. Hay que destacar que la figura más importante alrededor de la cual gravitan casi todos los artículos y temas del libro es precisamente la de Villa, a quien Reed dedica toda la segunda parte de este texto.

La porción del libro que se ocupa de Villa constituye ocho capítulos cortos. Reed comienza por describir la ceremonia que efectúan los revolucionarios en Chihuahua para honrar con una medalla de oro el heroísmo personal del general Villa. Luego cuenta a grandes brochazos la forma en que Pancho Villa se había tornado bandido, su participación con la primera Revolución Maderista, su encarcelamiento en la Ciudad de México, su fuga de la prisión, su participación en contra de la dictadura de Huerta y la conquista de casi todo el Estado de Chihuahua. Después, el periodista describe la administración de Villa del gobierno de este estado. Reed también da cuenta de algunas peculiaridades personales de Villa y el funeral en honor a Abraham González cuyos restos habían sido recuperados de los parajes del desierto para darles cristiana sepultura. El periodista comenta sobre el hecho de que Villa no tenía ningún interés político debido a su falta de educación, no obstante que en ese momento fuera el jefe revolucionario más importante ante los ojos de Reed y del gobierno estadounidense. John Reed reporta que Pancho Villa siempre aseguraba ser subordinado y fiel a Venustiano Carranza, a quien veía como la figura en la cual se encarnaba la Revolución. Para cerrar esta segunda parte de *Insurgent Mexico*, Reed escribe sobre el sueño de las colonias militares que a Villa le habría gustado fundar para vivir con sus compañeros de armas (Reed 107-148).

¿Por qué se identificaba Reed con Pancho Villa? La crítica concuerda con que John Reed era un revolucionario romántico al igual que Pancho Villa y que por tal coincidencia había una tremenda simpatía entre ambos personajes. Esa semejanza tenía sus orígenes en las convicciones ideológicas tanto de Villa como de Reed, puesto que los dos se alineaban en contra de los opresores de las clases menos favorecidas. Pancho Villa

era un revolucionario que luchaba por la libertad política y económica de una clase social con la cual se solidarizaba plenamente. No olvidemos que Villa había soportado los mismos sufrimientos y explotaciones que los campesinos del norte de México durante una gran parte de su vida. Mientras tanto, Jim Tuck menciona que John Reed, aunque de familia acomodada, siempre se había identificado con los ciudadanos menos favorecidos y oprimidos en parte por su sensibilidad artística y en parte por sus experiencias personales. Según Tuck, Reed siempre había sido un extraño dentro de su propia clase social (56). Su exclusión de los grupos selectos y clubes de jóvenes a los que siempre había querido pertenecer en sus años de estudiante lo habían marcado profundamente, llevándolo a revelarse contra las normas establecidas (Tuck 56). Así fue que Reed comenzó a abrir los ojos y aguzar los oídos a los problemas sociales. También de esa manera comenzó a simpatizar con los grupos excluidos de la sociedad. Esto explica mejor la adhesión de Reed al Partido Socialista y su encanto con todo lo que tuviera que ver con la libertad e igualdad social. Y en ese entonces, como menciona Clendenen, las acciones de Pancho Villa y los revolucionarios se asemejaban a actividades de carácter socialista (61).

Clendenen indica que hasta 1914 Villa había confiscado la enorme cantidad de tierra perteneciente a los Terrazas y había obtenido préstamos forzados por parte de los bancos y las familias ricas del estado de Chihuahua. Estas actividades, según Clendenen, eran interpretadas como actos socialistas por el público liberal de Estados Unidos de 1914 (61). Esta aceptación de los rebeldes mexicanos en Estados Unidos se debía en parte a que el Partido Socialista norteamericano gozaba de una gran popularidad en ese momento (Clendenen 61). Así es como se explica la gran atracción de Reed por el Robin Hood mexicano, según era conocido Villa en la prensa estadounidense.

De hecho, como sostiene Clendenen, en el año en que se escribieron los artículos que hoy constituyen *Insurgent Mexico*, el Partido Socialista de Estados Unidos era uno de

los partidos políticos más populares en el país y el movimiento y sus seguidores seguían aumentando. Refiriéndose a este partido y el período de 1914 Clendenen advierte que:

Even people who had scant sympathy with socialistic philosophy favored many of the measures advocated by the socialists. A graduated income tax had recently been instituted; for years the public had been deeply concerned with ways and means of controlling "big business." There was serious discussion of the advisability of government ownership of railroad and public utilities. A large part of the public could hardly be shocked at what Villa was doing in Chihuahua. Rather, if anything, his "socialistic" measures increased his stature in the eyes of an appreciable part of the American people. (61)

Por lo tanto, esa gran simpatía y solidaridad que sentía Reed por Villa se dio de forma más o menos natural, ya que el periodista tenía inclinaciones socialistas desde sus primeros trabajos como reportero.

De acuerdo con Tuck, los pasos iniciales de Reed en el socialismo los dio bajo el auspicio de su mentor Lincoln Steffens, periodista y editor consumado, lo cual no deja de ser irónico porque Steffens nunca tuvo las intenciones de guiarlo por ese rumbo. Tuck mantiene que Steffens le había presentado a los grupos socialistas y anarquistas de Nueva York. Además de recomendarle libros radicales, también le había enseñado a ver la pobreza (58-59). Hacia finales de 1912, como apunta Tuck, el compromiso de Reed para con las masas era firme e irrevocable (60). Ese radicalismo lo llevó a participar en algunas huelgas, siendo la más sonada la de Paterson, Pennsylvania, lo cual le ganó la cárcel por escribir algunos reportajes a favor de los trabajadores huelguistas. La experiencia tras las rejas condujo a John Reed a ver de cerca y de primera mano a los parias de la sociedad estadounidense, condenados injustamente a la cárcel por autoridades opresivas que siempre favorecían a los más poderosos (Tuck 62).

Tras ver el trasfondo político y social de Reed, no es de extrañar que el periodista se identificara con Pancho Villa y su causa revolucionaria. Sin embargo, la admiración y atracción de Reed por el guerrillero norteamericano desde un principio iba más allá de una mera inclinación afectiva o política. Glenville Hicks sostiene que John Reed idolatraba a Villa

y que en parte se debía a la historia romántica y heroica que rodeaba al jefe rebelde (115).

Refiriéndose a Reed, Hicks añade que:

He had heard all the legends: of the government official murdered in revenge [*sic*], of the raids on rich *hacendados*, of the distribution of spoils among the peons. He knew the ballads of reckless and romantic bravery that had grown up around the Mexican Robinhood, “the friend of the poor.” He had read of Villa’s loyal support of Madero in 1910, and he had been told by Federals and Constitutionals alike of the incredible campaign that, in eight months, had given Villa control of Chihuahua and most of northern Mexico. (115)

Por eso cuando a Reed se le presentó la ocasión de reportar los acontecimientos de la guerra en México, éste aceptó con gran entusiasmo y prontitud a pesar de no estar familiarizado con la historia, la cultura, la geografía ni con el idioma de ese país. No hay duda de que la falta de esos conocimientos fueron determinantes a la hora de escribir sus artículos. Esto explica también la cantidad de malentendidos culturales, ideológicos y lingüísticos que se pueden traslucir en sus escritos. Lo importante para el corresponsal era la oportunidad de ayudar en lo posible en una causa noble y justa con la cual se solidarizaba completamente. John Reed estaba convencido de que la revolución era la única alternativa para que las masas pudieran redimirse, sacudiéndose el yugo de la miseria, el embrutecimiento y del fanatismo religioso. Reed estaba convencido de que los causantes de estos males que aquejaban a las masas mexicanas eran las grandes compañías internacionales, los hacendados explotadores y la Iglesia Católica.

John Reed había hecho de la Revolución Mexicana su propia causa. De ahí que sus artículos y reportajes eran siempre en apoyo incondicional del movimiento armado y sus protagonistas. Se puede decir que el periodista coincidió con Pancho Villa en el deseo de que México fuera un lugar feliz para sus habitantes. Sin embargo, aunque sin la menor mala intención, no todo lo que escribió Reed tocante a los revolucionarios mexicanos fue favorable a éstos. A pesar de sus buenos deseos, es preciso notar que el corresponsal no había logrado despojarse de los prejuicios que se representaban como verdades en los medios de comunicación estadounidenses tocante a los mexicanos, sobre todo en la

literatura popular y los periódicos. Esa falta de conocimiento de la cultura, la historia y el idioma de México por parte de John Reed tuvo mucho que ver con los malentendidos y distorsiones de los que son producto casi todos los artículos de *Insurgent Mexico*.

Desde el siglo XIX los mexicanos como personajes de ficción han estado presentes en la literatura popular estadounidense. Según Cecil Robinson:

The earliest references to Mexico, mainly in journals of adventure, exploration, and trade, show American writers to have been in general accord with the ideology of their own society. The Texas rebellion against Mexico in 1835 and the Mexican War from 1846 to 1848 generated propaganda with more than a note of high-flown patriotism and braggadocio. "Greaser" became a household word. (vii-viii)

Los denominados *greasers* a los que alude Robinson siempre eran descritos como unos bandidos depravados propensos a matar y violar doncellas indefensas. Los personajes mexicanos de la literatura popular de Estados Unidos del siglo XIX eran unas criaturas siempre exóticas y salvajes. Debido a su proximidad a la naturaleza, sus instintos eran más parecidos a los de las bestias salvajes que a los de los seres humanos. Américo Paredes ha notado que la actitud e idea que tenían los autores anglo-tejanos del siglo XIX de los mexicanos se pueden delinear en una media docena de puntos: 1) los mexicanos eran crueles por naturaleza, 2) los mexicanos eran cobardes, 3) los mexicanos eran traicioneros, 4) robar era parte de la esencia de los mexicanos, 5) los mexicanos eran unos degenerados debido a su mezcla de sangre indígena y española, y 6) los mexicanos siempre veían a los anglo-tejanos como una raza superior a la suya propia (*With His Pistol in His Hand* 16).

Sin embargo, hacia finales del siglo XIX los escritores de ficción de Estados Unidos comenzaron a ver a México y su cultura desde otra perspectiva. Debido a que la vida norteamericana se hacía cada vez más fragmentada a consecuencia del acelerado ritmo de vida industrial, los autores se dieron a la tarea de escribir sobre temas y culturas tradicionales donde la vida era más "tranquila" y supuestamente menos compleja. Claramente aquí podemos observar una fuerte influencia del filósofo del siglo XVIII

Jean-Jacques Rousseau en los escritores norteamericanos. Por ejemplo, en su *Segundo Discurso* Rousseau idealiza la vida del hombre salvaje y arremete en contra de la civilización moderna argumentando que las artes y la ciencia no hacían más que debilitar y degenerar la especie humana. Rousseau mantiene que el hombre criado en la naturaleza vive de acuerdo con sus impulsos naturales y que en el fondo era estúpido pero pacífico, a menos que su propia seguridad estuviera en peligro. Para Rousseau el hombre que vive en la naturaleza vive en un estado de igualdad con todos los hombres y los animales, mientras que la desigualdad social radica en la creación de sociedades complejas. Por otro lado, Rousseau equipara al hombre civilizado con los animales domesticados, los cuales una vez sacados de su elemento natural pierden la mitad de sus ventajas, ya que todos los cuidados y comodidades contribuyen a su degeneración. En palabras de Rousseau:

In becoming sociable and slave he become weak, fearful, servile; and his soft and effeminate way of life completes the enervation of both his strength and his courage. Let us add that between savage and domesticated conditions the difference from man to man must be still greater than that from beast to beast; for animal and man having been treated equally by nature, all the commodities of which man gives himself more than the animals he tames are so many particular causes that make him degenerate more noticeably. (111)

Así, los escritores norteamericanos veían en la cultura mexicana la representación de un estado natural cercano al que describe Rousseau. Tocante a los autores estadounidenses de finales del siglo XIX, Robinson sostiene que:

In their growing sense of isolation, their uneasiness at the fragmentation of modern American life, their disgust with materialism and profiteering individualism, their sympathy with the primitive, the passionate, and the oppressed, and in their changed attitudes toward sex and death, modern American writers have tended to find intriguing and salutary the very aspects of Mexican society which had most disgusted the early writers of journals, and the nationalistic novelists, poets, and essayists of the second half of the nineteenth century. (viii)

Robinson indica que en la literatura estadounidense contemporánea, por lo general, el mexicano como personaje es visto como la representación de varios tipos. Estos

mexicanos, según Robinson, revelaban más sobre la necesidad psicológica de los autores que los producían que de los propios personajes (68). Robinson dice más al respecto:

The American writer, especially in recent years, has often turned to the Mexican out of a sense of his own deficiency or of the deficiencies of the society in which he grew up. In either case, the Mexican and his culture have been used as compensation. Furthermore, under the compulsion of a sense of guilt in the name of his own race-proud society, the modern American writer has tended to oversimplify his Mexican characters in the direction of some stoic or primitive ideal. The resultant literary images of the Mexican as one of various types of noble savage, or as the emotionally unhampered, picaresque product of an unsterilized society, or yet as a graceful representative on the New World of the mellower culture of traditional Europe are often as unreal in their overemphasis as the earlier stereotypes of the brutal, dirty, cowardly Mexican of the border chronicles and first novelists of the Southwest. (68)

Sobra mencionar que Reed, aunque es escritor de principios del siglo XX, alcanzó a ser fuertemente influenciado por los autores de finales del siglo XIX y por el propio Rousseau. El corresponsal veía a las culturas preindustriales como una alternativa feliz al capitalismo. Por tal razón el periodista idealizaba algunos aspectos del movimiento revolucionario y de la cultura mexicana. Mas los revolucionarios mexicanos continuaron siendo esencialmente los mismos tipos literarios que los primeros escritores del siglo XIX habían inventado para los lectores que procuraban solazarse leyendo historias sobrecargadas de personajes exóticos e infrahumanos que aparecían en escenas llenas de violencia.

Así pues, John Reed representaba a los mexicanos como apasionados, violentos, impredecibles, irracionales, fanáticos religiosos, amorales, bárbaros, estúpidos y misóginos. El corresponsal sugería que a pesar de todas estas características inherentes de los revolucionarios, en el fondo eran seres buenos y nobles debido a su proximidad al medio ambiente y a razón de que no habían sido corrompidos por la civilización occidental moderna. Sobra decir que Pancho Villa encarna todos los rasgos del buen salvaje que Reed encontraba en los rebeldes mexicanos. Por tal razón el periodista consideraba al guerrillero nortño como el representante más genuino de lo mexicano y

también el más fuerte, salvaje y noble. Es, pues, a partir de los escritos de Reed que la imagen de Villa llegó a estar ligada de manera inseparable a la idea que se tenía de México y de lo auténticamente mexicano.

Hay que destacar que *Insurgent Mexico* es una obra de ficción literaria en la cual lo más meritorio son sus imágenes visuales y los detalles captados (o inventados) por el narrador. Glenville Hicks ha observado que este libro es “a book for the eye”. Refiriéndose a lo irrealista de estos artículos de Reed, Hicks mantiene que, “[h]e did not hesitate to re-arrange incidents to suit whatever pattern he desired, but he was rigorously faithful to the visual impression of each event. He was indifferent to the accuracy of the historian, but he had the integrity of a poet” (134-35). Hicks indica que John Reed fue fiel a la impresión visual de los eventos, sin embargo, analizando el contexto de la obra es difícil saber si dichos acontecimientos fueron realmente vividos por el corresponsal y no meras invenciones para crear situaciones dramáticas con el fin de fabricar obras de literatura y no reportajes periodísticos objetivos. Tal vez por eso continúa siendo un libro tan leído por los curiosos literatos y no tanto por los historiadores. Lo que suscita mayor interés en la obra no son los hechos que se reportan, sino la forma en que se narran. Respecto a dicha ficción en los escritos de Reed, Robert Rosenstone indica lo siguiente:

Suspended in John Reed's writings are incidents that float delicately between the realms of fact and fiction, with the narrator a character living in a world of romance, enacting a truth more emotional than literal. Details and dialogue altered for the benefit of dramatic structure, the result is an account of events that transcends the world of reportage. (150)

Con razón a *Insurgent Mexico* se le ha calificado de ser un libro subjetivo y partidario cuyo propósito es distorsionar los hechos a favor de la causa revolucionaria, pero a la misma vez denigrando la cultura mexicana. Los datos inexactos y confusos del texto son demasiado numerosos como para apuntarlos todos. Por ejemplo, como ha notado Tuck, Reed escribe que Villa había sido bandido por 22 años. Si esto hubiera sido verdad, significaría que Pancho Villa había comenzado su carrera de bandolera a la edad de 10



años. El corresponsal también reporta que Pancho Villa era repartidor de leche cuando cometió el crimen por el cual tuvo que volverse forajido (Tuck 114). Mientras que todas las otras fuentes indican que la primera víctima del joven Doroteo Arango fue el hijo del hacendado Agustín López Negrete, Reed sostiene que Villa había matado a un oficial del gobierno (Tuck 15).

Podemos notar también que los capítulos en *Insurgent Mexico* no están organizados en orden cronológico, lo cual hace que la obra resulte poco fiable como fuente de referencia histórica. Esto tiene que ver con el hecho de que Reed estaba más preocupado en confeccionar una obra de arte literaria que en reportar los hechos de forma imparcial. No se equivoca Tuck al comentar que, “Reed was a poet and used his poetic license with abandon” (114). Por eso sus personajes mexicanos representan tipos literarios preexistentes en la literatura popular de Estados Unidos, con los cuales el periodista estaba obviamente familiarizado.

Podemos mantener que Reed era una combinación de radical izquierdista y de poeta romántico. Sus escritos, redactados de una manera más poética que realista, dejan entrever sus convicciones ideológicas, las cuales siempre están a favor de los desposeídos. Es por ello que siempre idealizó y admiró a Pancho Villa, quien para Reed representaba un Robin Hood mexicano. Debido a su subjetividad frente a los hechos, *Insurgent Mexico* está más cercano a ser una obra literaria de ficción. Pero podemos agregar que el libro tiene algunos toques realistas que le confieren legitimidad y exotismo. Esta forma parcial de escribir era normal en el periodismo de la época donde lo último que se intentaba ser era objetivo. De hecho, viene al caso mencionar que la mayoría de los corresponsales estadounidenses que cubrían la Revolución Mexicana jamás cruzaron la frontera. Tuck menciona que estos reporteros se dedicaban a elaborar sus artículos inventando batallas desde la seguridad de sus hoteles y en los bares de los pueblos fronterizos (113). Por lo tanto, los reportajes de primera mano que John Reed escribió sobre Villa y sus hombres tenían una gran autoridad en la prensa norteamericana

por su supuesta autenticidad. Esos escritos representaban una tremenda hazaña por parte del reportero, puesto que ante los ojos del público lector había arriesgado su vida en una tierra “inhóspita” y “bárbara” para informar a la audiencia estadounidense sobre los últimos y “verdaderos” acontecimientos de la Revolución Mexicana y sus protagonistas.

Debido al crédito de los artículos de John Reed, las imágenes que el corresponsal pintó de Villa y los rebeldes llegaron a perdurar por muchos años en los medios de comunicación de Estados Unidos, ya que éstas eran percibidas como inobjetablemente reales. Además, dichas descripciones de los revolucionarios no contradecían en absoluto a aquellas ideas que ya se tenían de los mexicanos en la imagería popular. Hay que recordar que desde los primeros encuentros de las culturas angloamericana y la mexicana en el siglo XIX los escritores estadounidenses incluían personajes mexicanos en sus novelas de ficción. En este sentido, Anderson nota que desde la independencia de México en 1821, la mezcla de sangre entre español e indio, es decir la raza mexicana, había sido distorsionada en Estados Unidos haciendo de ella una criatura inmunda e inferior a las dos razas que la constituían (*Pancho Villa's Revolution by Headlines*, 120). En palabras de Anderson: “[w]hile the Hispanic was held to be racially and culturally superior to the lowly Indian, Mexicans were viewed as ‘mongrels’ who represented the worst and most depraved extremes of both races and cultures” (*Pancho Villa's Revolution by Headlines*, 120). No debe sorprender, por lo tanto, que los autores norteamericanos tenían muy poco que admirar de una cultura y raza a las cuales veían no sólo como inferiores, sino opuestas a todo los valores que ellos consideraban positivos y provechosos. El resultado fue la representación de personajes mexicanos siempre descritos de una forma sumamente negativa.

En este sentido, Reed no hizo más que corroborar los prejuicios que se tenían sobre los mexicanos, ya que los describe tal y como el público norteamericano suponía que eran. Sobre todo, los mexicanos se tenían por cobardes, violentos, híper-sexuales, ignorantes, salvajes, simples y promiscuos. Por consiguiente, esa fue la imagen

predominante que Reed pintó de Pancho Villa y los revolucionarios. Consiguientemente, las descripciones positivas que hizo el corresponsal acerca de los mexicanos se consideraban idealizaciones, mientras que las negativas eran vistas como hechos reales.

En el siguiente relato de Reed podemos notar uno de sus típicos comentarios cargados de prejuicios sobre Pancho Villa: “Villa was the son of ignorant *peons*. He had never been to school. He hadn’t the slightest conception of the complexity of civilization, and when he finally came back to it, a mature man of extraordinary native shrewdness, he encountered the twentieth century with the naïve simplicity of a savage” (111). Nótese el énfasis que se pone en el hecho de que los padres de Villa eran unos peones ignorantes, como si fuera posible encontrar peones letrados en esa época en cualquier parte de México. En su descripción el periodista sugiere que Pancho Villa había vivido lejos de la civilización durante toda su vida, no habiendo pisado una ciudad hasta que estalló la Revolución. Sobra mencionar que dicha aseveración estaba muy lejos de ser verdad, puesto que Villa había vivido intermitentemente en varios pueblos relativamente grandes tales como Parral y la Ciudad de Chihuahua. Además, Pancho Villa había vivido temporalmente en varias ciudades del suroeste de Estados Unidos laborando para algunas compañías ferrocarrileras. En otras palabras, el guerrillero norteño estaba bien familiarizado con la vida y costumbres de la “civilización” a la que se refiere el reportero.

Otro de los elementos en los cuales hace hincapié John Reed es la brutalidad con la cual gobernaba Pancho Villa cuando era la autoridad militar del estado de Chihuahua. Para Reed este proceder de Villa estaba directamente ligado a la falta de cultura y civilización del jefe revolucionario. Por ejemplo, para evitar los desmanes entre sus soldados, el periodista advierte que Villa no les permitía beber alcohol y castigaba con la pena de muerte estas faltas al reglamento al igual que algunos otros delitos menores. Refiriéndose a los soldados de Villa, Reed mantiene que, “[a] thousand of them he put in the streets of the city as civil police, prohibiting on pain of death stealing, or the sale of liquor to the army. A soldier who got drunk was shot” (119). Luego, el corresponsal

describe la forma cruel pero efectiva para lograr que Luis Terrazas hijo, que era director del Banco Minero de Chihuahua, confesara el lugar donde se encontraba oculta una gran suma de dinero en monedas de oro de la cual los revolucionarios querían apoderarse:

When he refused to divulge the hiding-place of the money, Villa and a squad of soldiers took him out of his house one night, rode him on a mule out into the desert, and strung him up to a tree by the neck. He was cut down just in time to save his life, and led Villa to an old forge in the Terrazzas [*sic*] iron works, under which was discovered the reserve of the Banco Minero. Terrazzas went back to prison badly shaken, and Villa sent word to his father in El Paso that he would release the son upon payment of \$500,000 ransom. (Reed 121)

El reportero no pierde cada oportunidad de comparar a Villa con un animal salvaje, puesto que según él, era su naturaleza. En una corrida de toros en la que Pancho Villa hacía de torero, Reed narra que:

[...] Luis Leon with professional caution, Villa as stubborn and clumsy as the bull, slow on his feet, but swift as an animal with his body and arms. [...] Sometimes the sawed-off horns of the bull would catch Villa in the seat of the trousers and propel him violently across the ring; then he would turn and grab the bull by the head and wrestle with him with the sweat streaming down his face until five or six *companeros* seized the bull's tail and hauled him plowing and bellowing back. (125)

Sin duda, la lucha de Villa con el toro es muy significativa. En esta escena grotesca, que Reed hace parecer como una actividad que Villa realizaba a menudo, se ubica al jefe guerrillero en el mismo plano de bestialidad que el toro bravo. En esta lucha bárbara de cuerpo a cuerpo sale victoriosa la bestia más salvaje y fuerte de las dos, que en este caso es Pancho Villa. En tal escena que pinta Reed de Villa y el toro se puede traslucir el pensamiento de Rousseau, quien compara al hombre salvaje con las bestias más feroces de la naturaleza, con las cuales puede sin ninguna desventaja tener una lucha a muerte. Así, Rousseau sostiene que:

Pit a bear or a wolf against a savage who is robust, agile, courageous, as they all are, armed with stones and a good stick, and you will see that the danger will be reciprocal at the very least, and that after several similar experiences wild beasts, which do not like to attack each other, will hardly attack man willingly, having found him to be as wild as they. (108)

John Reed apunta que debido a su natural barbarie Villa era incapaz de razonar de forma sistemática como un hombre civilizado. Por lo tanto, Pancho Villa no podía discernir que la verdadera causa de la Revolución era el problema agrario. Reed indica que las reparticiones de tierra que Villa había realizado en el estado de Chihuahua se debían a que el guerrillero norteco sentía las necesidades de los desposeídos. El periodista sostiene que “Villa, being a *peon*, and feeling with them, rather than consciously reasoning it out, that the land question is the real cause of the Revolution, acted with characteristic promptness and directness” (132). Dicho de otra forma, Reed sugiere que siendo Villa incapaz de razonar, todos sus movimientos en la Revolución eran dictados por una intuición natural y por sus sentimientos, mas no por un plan deliberado. Por consiguiente el guerrillero norteco siempre actuaba sin demora y sin reparar en nada.

Pancho Villa no es el único revolucionario descrito como una bestia salvaje. Reed no fue más generoso con el general Rodolfo Fierro de quien escribió:

Fierro, the man who killed Benton, was known as “The Butcher” throughout the army. He was a great handsome animal, the best and cruelest rider and fighter, perhaps, in all the revolutionary forces. In his furious lust for blood Fierro used to shoot down a hundred prisoners with his own revolver, only stopping long enough to reload. He killed for the pure joy of it. (136)

Reed sostiene que Fierro era el mejor amigo de Villa, a quien el jefe guerrillero quería como si fuera su hijo. Por lo tanto, Pancho Villa siempre le perdonaba sus crímenes (136). De lo dicho por Reed se infiere que Villa toleraba las muertes gratuitas que Fierro causaba y que por lo tanto los dos eran igualmente culpables y sanguinarios.

Además de representar a Pancho Villa como una fiera salvaje, Reed se refiere a él de una forma sumamente condescendiente. La simplicidad, ignorancia y puerilidad que el corresponsal advierte en el guerrillero duranguense se ven claramente reflejadas en una narración paternalista. Por ejemplo, cuando Villa recibe la medalla de condecoración por sus brillantes batallas Reed narra que “Villa put out both hands eagerly, like a child for a

new toy. He could hardly wait to open the box and see what was inside” (109). Luego Reed apunta que, “[i]t is fascinating to watch him discover new ideas. Remember that he is absolutely ignorant of the troubles and confusions and readjustments of modern civilization” (123). Más adelante refiriéndose todavía a Villa, Reed comenta que, “[h]e never missed a bull-fight, and every afternoon at four o’clock he was to be found at the cock-pit, where he fought his own birds with the happy enthusiasm of a small boy” (124). Claramente el narrador se posiciona en un nivel de superioridad frente a esa criatura inculta e infantil que es todo sentimientos y poco razonamiento.

Sin embargo el personaje que más deliberadamente es presentado como un niño irracional es el teniente Antonio Montoya en el capítulo que se intitula “Saved By a Wrist-Watch”. Aquí, Montoya se proclama un “aborrecedor de gringos” e irrumpe pistola en mano en la habitación de Reed con la decisión de matarlo. A pesar de las funestas intenciones de Montoya, es interesante notar la deferencia que, según Reed, expresa el mexicano. Vale la pena reproducir el diálogo que sostienen los dos personajes.

“I am Lieutenant Antonio Montoya, at your orders,” he said.

“I heard there was a Gringo in this hotel and I have come to kill you.”

“Sit down,” said I politely. I saw he was drunkenly in earnest. He took off his hat, bowed politely and drew up a chair. Then he produced another revolver from beneath his coat and laid them both on the table. They were loaded. (Reed 163)

Aunque Reed insinúa que los mexicanos son educados hasta para matar, la impresión que deja en el lector es que la cultura mexicana es irrisoriamente absurda y ridícula.

En el momento justo que el borracho Montoya se disponía a matar al periodista, el mexicano nota que hay un objeto extraño sobre la mesa. Cuando Reed le informa que es un reloj y le muestra como ponérselo, Antonio Montoya está tan asombrado con el nunca visto artefacto que se olvida de matar al corresponsal estadounidense. Reed indica que, “[e]agerly I demonstrated how to fast it on. Unconsciously the pistols slowly lowered. With parted lips and absorbed attention he watched it delightedly, as a child watches the

operation of some new mechanical toy” (164). Las intenciones de Montoya de acabar con Reed se desvanecen completamente cuando el corresponsal le obsequia la prenda.

He looked at the watch, then at me, slowly brightening and glowing with surprised joy. Into his outstretched hand I placed it. Reverently, carefully, he adjusted the thing to his hairy wrist. Then he rose, beaming down upon me. The revolvers fell unnoticed to the floor. Lieutenant Antonio Montoya threw his arms around me.

“Ah, *compadre!*” he cried emotionally. (164)

Reed cuenta que a partir de ese momento Montoya se convirtió en su mejor amigo de todo el Ejército Constitucionalista y en su guía personal para conducirlo por el inhóspito territorio del norte de México, el cual el teniente mexicano convenientemente conocía como la palma de su mano. Fue con la guía de Montoya que según Reed había llegado hasta la hacienda de Las Nieves en el corazón del estado de Durango donde el periodista había pasado varias semanas en el campamento del jefe rebelde Tomás Urbina.

No resulta sorprendente que el Pancho Villa y sus hombres que describe Reed hayan alcanzado tanta popularidad en los medios de comunicación de Estados Unidos por lo pintoresco y exótico de sus figuras. Lo que sí sorprende es que el gobierno estadounidense favoreciera a un personaje de las cualidades que refiere el corresponsal para posible presidente de México. Según Friedrich Katz, en 1914 el presidente Woodrow Wilson habría apoyado a cualquier líder serio que procurara el poder en México y que satisficiera ciertas condiciones impuestas por el gobierno de Estados Unidos. De acuerdo con Katz, estos requerimientos incluían:

[...] (1) a demonstrable inclination to carry out social and political reforms to stabilize the country, including some kind of agrarian reform [...]; (2) respect for parliamentary institutions and intention to carry out free elections as Madero had done; (3) dedication to the system of free enterprise without being subservient to any single business interest; (4) strict respect for U.S. property rights and no partiality toward European and, above all, British interests; and (5) a commanding personality, strong enough to impose control over all of Mexico. (“Pancho Villa and the Attack on Columbus, New Mexico” 105-106)

Para la administración de Wilson el general Villa era el hombre fuerte. Recordemos que hasta ese momento (principios de 1914) Pancho Villa, más que Carranza, había respetado las propiedades y negocios de las compañías y los ciudadanos estadounidenses en el Estado de Chihuahua. Como sostiene Katz, la razón se debía a que Villa tenía otros recursos de los cuales echar mano para financiar su guerra sin necesidad de imponer impuestos a las compañías estadounidenses. Katz agrega que Villa poseía una gran capacidad de control sobre sus hombres, lo cual garantizaba que se respetaran dichas propiedades y negocios de norteamericanos (“Pancho Villa and the Attack on Columbus, New Mexico” 104). Pero el guerrillero norteamericano también era el candidato perfecto por otras razones. Esto es que, ante los ojos de los estadounidenses, Villa sería relativamente fácil de controlar debido a su inexperiencia en el ámbito político a nivel tanto nacional como internacional.

#### **B. LA DESMITIFICACIÓN DE PANCHO VILLA EN *THE LIFE AND TIMES OF PANCHO VILLA* DE FRIEDRICH KATZ.**

Podemos notar que Friedrich Katz siente gran necesidad de discernir entre el hecho histórico y la leyenda. Para él la palabra escrita representa la verdad objetiva sobre los eventos históricos. Los documentos de los que más se vale Katz son aquéllos que tienen cualidades oficiales y se representan en forma de reportes periodísticos, informes militares y de las autoridades locales, además de cartas y archivos personales de los protagonistas de los acontecimientos históricos. Tales fuentes suponen todavía más validez si provienen de personajes estadounidenses de alto rango que trabajen para el gobierno de su país.

En *The Life and Times of Pancho Villa* se advierte una gran desconfianza de los documentos de procedencia mexicana. Katz sólo consulta estos recursos en aquellos



casos en los que no existen otras fuentes escritas para enmendar las lagunas en la biografía de Villa. Merece la pena mencionar que el escepticismo por las fuentes mexicanas es aún mayor si éstas se encuentran en forma oral o si provienen de orígenes no oficiales. Consecuentemente, para el historiador austriaco las leyendas y corridos populares no son más que distorsiones de los verdaderos hechos históricos sólo comprobables a través del documento escrito. Por lo tanto, dichas producciones culturales orales no constituyen información fiable para el autor. Los informes oficiales son los que ameritan toda la autenticidad para Katz. Por consiguiente, es a través del análisis del dato escrito que Katz procura llegar a la verdad histórica en torno a la vida de Pancho Villa. Sobra decir que esta forma de proceder de los historiadores es lo que ha conducido a muchos críticos a preguntarse si la Historia es lo que aconteció realmente o lo que se escribió desde una perspectiva constreñida a intereses que rebasan el mero registro de los hechos verídicos.

*The life and Times of Pancho Villa* es la obra más ambiciosiosa de Katz. Este libro no sólo es una de las biografías más completas de Villa, sino que incluye todo el contexto histórico, social y político del período de 1910 a 1923. También se podría decir que ésta es una historia de la Revolución Mexicana cuyo enfoque principal es la figura de Pancho Villa. Sin embargo el libro de Katz no está escrito desde el punto de vista de Villa únicamente.

En la primera parte de la obra, el autor inicia su narración haciendo un resumen general de la historia de la colonización de Chihuahua y el territorio del norte de México, esto para preparar el escenario donde Villa operaría. Luego ofrece una breve descripción de la vida que había llevado Pancho Villa antes de la Revolución, es decir, su etapa de forajido. Acto seguido, el libro relata la primera fase de la Revolución, de 1910 a 1911, contra la dictadura de Díaz, en la que Villa no tuvo un papel decisivo en los acontecimientos que se narran. Antes bien, Katz hace hincapié en el hecho de que Pancho Villa había tenido más derrotas que victorias en su participación como líder

revolucionario al lado de Madero. Según observación del historiador austriaco, quien sí había demostrado ser un verdadero maestro de la guerra de esta primera fase armada era Pascual Orozco, mas no Villa (*The Life and Times of Pancho Villa* 99).

En la segunda parte del libro de Katz, Villa alcanza la cumbre del poder en la guerra contra el régimen de Victoriano Huerta donde el jefe guerrillero asume un papel no sólo de caudillo revolucionario, sino también de líder nacional. Pancho Villa acapara la atención internacional, especialmente la de Estados Unidos, y el guerrillero adquiere suficiente poder y confianza como para romper relaciones políticas con Venustiano Carranza, el jefe máximo de la Revolución. Esta ruptura causaría la tercera guerra civil en menos de cinco años.

La tercera parte es precisamente la narración de la última fase revolucionaria, la cual sería la más sangrienta y prolongada, puesto que fue una guerra de carácter fratricida donde, literalmente hablando, miembros de la misma familia luchaban en bandos opuestos. Esta fue la llamada guerra de guerrillas que Villa sostuvo contra el régimen de Carranza en el estado de Chihuahua. En la cuarta parte del libro, Katz se enfoca en el último período de la vida de Pancho Villa. Esto es, el historiador relata los hechos ocurridos en el corto lapso de tiempo en que Villa se dedicó a administrar su hacienda El Canutillo después que depusiera las armas en 1920. El libro cierra con la muerte de Villa en Parral, Chihuahua, y con algunas últimas observaciones sobre el impacto que tuvo su imagen en la esfera cultural de México.

Orville Prescott ha notado que la Historia es una rama de la literatura y por tal razón comparte muchas de las estrategias narrativas para atraer y mantener la atención del lector (xiv). Algunas de las características en común a ambos géneros de escritura son el papel que desempeñan en la sociedad y la difícil definición de cada una de estas formaciones discursivas. Entre los objetivos más aceptados que se le atribuyen a la Historia es el de recuperar el pasado. Sin embargo, como advierte Prescott:

Most history, as I prefer to define it, is a record and an interpretation of the past as seen through the distorting lens of an individual mind. The historian must choose much of his data from partial and partisan sources. His selections and his interpretations reflect his own personality, prejudices, and preconceived ideas. And these prejudices and ideas are profoundly influenced by the era in which he lives. (xiii)

En otras palabras, aunque uno de los fines más altos de la Historia es presentar los eventos pasados de una forma objetiva, esta tarea se vuelve una imposibilidad para el historiador, el cual no puede sustraerse de su propia ideología y cultura del período específico en el que escribe. El investigador siempre tendrá a su disposición una serie de datos históricos de los cuales deberá seleccionar los que mejor le convengan para dar forma a la historia que narra y apoyar su aproximación.

No es suficiente con presentar los datos históricos que el historiador ha podido recolectar con gran paciencia y esfuerzo. Tan importante como los mismos hechos, es la capacidad de describirlos de forma coherente, ordenada y concisa. Para poder lograr este ordenamiento de datos e ideas es necesario el arte de la escritura. Prescott dice más al respecto:

Many learned historians have written massive and indigestible works in which they had assembled thousands of facts which they had unearthed through decades of patient labor. Their pride was in their accurateness and thoroughness. But they deliberately chose to ignore the crucial fact that history is not just scholarship. It is a branch of literature. The historian who presents information unadorned by art has done only half his job. The other half is to write well. (xiv)

Al igual que las historias literarias de ficción, las narraciones históricas son articulaciones discursivas con una introducción, un desarrollo y una conclusión. Otro elemento en común entre los dos géneros de escritura que no se puede ignorar es que ambos deben entretener al lector además de instruirlo e informarlo sobre temas de interés humano. Sin embargo, también existen diferencias entre estos dos campos de estudio. Hayden White ha notado que una de esas semejanzas estriba en el hecho de que los autores de ficción inventan las historias y los historiadores “encuentran” sus historias en los datos históricos y las crónicas del pasado (*Metahistory* 6). No obstante que las narraciones del historiador

son representaciones reales del pasado, los datos que utiliza pueden servir a propósitos diferentes según el punto de vista que adopte cada estudioso de la Historia. De esta forma, como advierte White:

The conception of the historian's task, however, obscures the extent to which "invention" also plays a part in the historian's operations. The same event can serve as a different kind of element of many different historical stories, depending on the role it is assigned in a specific motif characterization of the set to which it belongs. (*Metahistory* 6-7)

Dicho de otra manera, los llamados datos históricos que confieren la autoridad y autenticidad a las obras que componen los historiadores pueden tener significados diferentes según el enfoque y el contexto en el que sean narrados. Refiriéndose a esos datos históricos, Walter D. Love sostiene que estos pueden utilizarse para sostener interpretaciones contrarias según los preconceptos e interpretaciones de cada historiador (38). Así como un escritor de ficción puede inventar una historia, de igual manera el historiador es capaz de demostrar el punto que se proponga a través de la pesquisa de documentos históricos porque puede fácilmente ignorar aquellos datos que contradigan a su hipótesis. Esto nos lleva a hacernos la inevitable pregunta: ¿qué son realmente los datos históricos? Love explica que "[...] facts are *only* statements—we never have the events, the happenings, for which the facts seem to stand. They are either made by us or handed to us in books, having been made by others" (38). Para Love, el dato histórico más simple es una construcción elaborada que generaliza y simplifica toda una cadena de pequeños e indeterminados eventos que tuvieron que ocurrir para que llegara a realizarse dicho dato histórico (38). Por eso al ser narrados sin todo su contexto auténtico, los datos pierden la mayor parte de su valor y significado para volverse meras generalizaciones. En este sentido Love advierte que:

Therefore their "truth" is merely opinion or judgment, only as good as the thought processes that create them from evidence. Once the historian faces the fatal flaw in his work, that the past is gone and that perfect verification is therefore impossible, he should be able to return to his historicizing with confidence. (Love 45)

Por lo tanto, podemos argumentar que para el historiador, el escribir sobre los acontecimientos históricos se vuelve un acto de fe. Si los datos que utilizan son debatibles, las interpretaciones de los historiadores suelen ser aún más controversiales y partidarias. Y debemos recordar que la Historia se compone de estos dos factores, los datos históricos y la interpretación de los referidos autores. Podríamos decir que el historiador es simple y sencillamente un contador de historias cuyo punto de vista siempre es subjetivo. Respecto a estos individuos, Paco Ignacio Taibo II ha notado que:

Todo contador de historias sabe que la verosimilitud, la apariencia de verdad de su efímera y personal verdad, a fin de cuentas está en el detalle. No en lo que se dijo, que habría de volverse frase propiedad y uso de eso que llaman la historia, sino en cómo se contó el anillo con una piedra roja falsa que alguien movía con una mano gesticuladora, cómo se habló del color de las botas. El contador de historias sabe que el número exacto es esencial: 321 hombres, 11 caballos y una yegua, 28 de febrero; que la supuesta precisión de la exactitud, así sea falsa, amarra la historia que ha de ser contada, la solidifica, la fija en la galería de lo verdadero de verdad. (11-12)

La misma idea de Taibo se puede aplicar a los historiadores, ya que después de todo son contadores de historias. Por eso es que la obra de Katz se sustenta en la gran cantidad de detalles y obras consultadas, las cuales le confieren esa autenticidad y credibilidad.

Para llevar la desmitificación de Villa, el historiador austriaco adopta una aproximación estrictamente histórica. Es decir, sólo se vale de documentos escritos que comprueben y apoyen su intención de desmitificar los hechos de Villa. Una de las etapas fundamentales en la construcción del mito de Pancho Villa fue la época en la cual llevó una vida de bandolero y cuatrero. Las pocas fuentes escritas que existen indican que Villa se había tornado forajido a raíz de un altercado que había tenido con el hijo del dueño de la hacienda para el cual trabajaba la familia del entonces llamado Doroteo Arango. Aparentemente el hijo del hacendado Agustín López Negrete había intentado raptar a una hermana de Arango, razón por la cual Doroteo reaccionó violentamente e hirió de bala al pernicioso hijo del patrón. Arango se dio a la fuga y a partir de ese momento llevó una vida de proscrito. Para sobrevivir, tuvo que volverse cuatrero y asaltante. Como recurso

para protegerse mejor de las autoridades, Doroteo Arango se unió a varias cuadrillas de bandidos y tiempo después se cambió el nombre a Francisco Villa, esto con el propósito de ocultar su verdadera identidad y eludir a sus perseguidores. Durante su época de bandido se creó una leyenda popular en torno a la figura de Pancho Villa en la cual se decía que sólo asaltaba a los ricos y robaba ganado de los explotadores del pueblo. La historia contaba que en muchos de los casos el guerrillero nortño repartía esas ganancias entre los menos favorecidos, sus familiares y sus amigos.

Esta leyenda del bandido social generoso es la que Katz procura desmentir argumentando que Villa nunca fue el salteador de la importancia que la historia popular le atribuye. El historiador también sugiere que Villa no tenía todo el respaldo y protección de su clase social como vulgarmente se cree. En otras palabras, lo que Katz intenta evidenciar es que Pancho Villa no era el Robin Hood mexicano que representan las leyendas y corridos populares, sino que era un rufián común y corriente dotado de una gran inteligencia práctica y sentido de libertad. Para el historiador, el cuento del bandido liberal había sido inventado por Villa para justificar sus fechorías anteriores a la Revolución con el propósito de limpiar su difamado nombre ante la opinión pública para de esa manera ser aceptado por los revolucionarios de buena hora (*The Life and Times of Pancho Villa* 99).

Para comenzar, el historiador austriaco manifiesta sus dudas tocante a las razones por las cuales Villa se había convertido en prófugo de la justicia y había sido forzado a llevar una vida de bandolero. Katz mantiene que los motivos verdaderos se debían a que Pancho Villa había desertado del ejército porfiriano, al cual había sido llevado por la leva muy a su despecho. Según el historiador, Villa había servido un año como soldado en el ejército federal y esa experiencia le había sido de gran utilidad en la Revolución (*The Life and Times of Pancho Villa* 65). Durante el régimen porfiriano los soldados del ejército llevaban una vida sumamente ardua, puesto que los oficiales los trataban como sirvientes. Por esta razón, como indica Katz, “[m]any of these men preferred the life of a bandit to

that of a soldier, either fleeing into the hills before they were inducted or deserting from the army” (*The Life and Times of Pancho Villa* 65). Ahora bien, conociendo el carácter del guerrillero norteno, es fácil advertir que él no habría tenido ningún inconveniente en confesar que, en efecto, había sido forzado a servir en el ejército federal. De hecho, la leva habría creado un ambiente de romanticismo en torno de la vida de Pancho Villa, lo cual habría atribuido otra razón justificable para volverse bandolero en esa época. El haber desertado del ejército o burlar el reclutamiento forzoso no era un motivo para avergonzarse, antes bien era una acción de la cual Villa se habría jactado si en verdad hubiera ocurrido.

Otra razón poco convincente que apunta Katz referente a las causas reales de volverse asaltante en esa época era sencillamente la pobreza en la cual vivía la población de San Juan del Río, Durango, lugar de donde Villa era oriundo. El historiador basa esta suposición en un reporte de 1901 del jefe político de San Juan del Río en el cual afirmaba que los prisioneros habían aumentado abundantemente debido a la pobreza general del distrito (*The Life and Times of Pancho Villa* 65). Otro motivo más por el que los hombres se volvían bandoleros en ese entonces, según Katz, era la gran popularidad y el logro económico que los bandidos de la época habían adquirido. Uno de esos asaltantes de gran renombre era Heraclio Bernal, quien había alternado exitosamente por diez años entre rebeliones políticas y robos de diligencias y minas (*The Life and Times of Pancho Villa* 66). El historiador austriaco sostiene que este legendario personaje había sido un modelo de comportamiento para Pancho Villa, lo cual era evidente en el hecho de que el jefe guerrillero había empleado varias de las tácticas que usara Bernal para lograr su gloria y su notoriedad como bandido social. Entre esos métodos utilizados por Villa se contaba la necesidad de mantener una base sólida de relaciones cordiales con su propia clase social y procurar la protección de personajes en los altos puestos políticos (*The Life and Times of Pancho Villa* 67). En el caso de Pancho Villa, Abraham González había sido quien fungiera como tutor y protector.

Sobra aclarar que estas sospechas y dudas del historiador no representan ninguna prueba de que los hechos no hayan sucedido como cuenta Villa. Los motivos reales por los cuales Pancho Villa se volvió bandido tienen más sentido lógico en la versión que relata la historia popular, la cual concuerda más con la versión del propio Villa. Basándonos en el contexto cultural de la época podemos argumentar que la pobreza en sí no era causa suficiente para volverse bandido y arriesgar la libertad, especialmente si tomamos en cuenta que la mayoría de la gente que vivía en ese medio estaba en las mismas condiciones de estrechez. Además, siendo Pancho Villa la cabeza de familia por ser el hijo mayor y por la falta de su padre, tiene poco sentido creer que pondría en peligro la supervivencia de su madre y hermanos para dedicarse a actos criminales. Respecto a la leva, es muy sabido que las autoridades de las poblaciones procuraban deshacerse de las personas indeseadas de sus comunidades enviándolas a servir en el ejército. La mayoría de esos individuos era la escoria de la sociedad, tal como los vagabundos y los criminales. Mas Villa no era ni lo uno ni lo otro antes de ser forzado a llevar una vida fuera de la ley.

Katz apunta que debido a que Pancho Villa no dejó suficientes muestras de sus crímenes, esto significa que no pudo haber sido el bandido prominente de la leyenda. Por ejemplo, el historiador indica que Villa se unió a la banda de Estanislao Mendía, sin embargo, “[t]here is no information concerning Estanislao Mendía, whose gang, according to the authorities of San Juan del Río, Villa joined after breaking with Parra. The fact that he left so little trace seems to indicate that he was scarcely a prominent outlaw” (*The Life and Times of Pancho Villa* 67). Esa falta de evidencia de Mendía puede significar precisamente lo opuesto a lo que Katz intenta probar. Esto es que el líder de la banda era demasiado astuto y precavido como para dejar evidencia de que él hubiera sido el causante de los robos y asaltos.

Lo que el historiador refiere como “trace” (huella) sin duda son informes oficiales escritos por las autoridades o reportajes periodísticos de ese tiempo que hablaran de los



atracos cometidos por Villa y su banda. Debido a la inexistencia de dichos documentos en la prensa de la época, Katz concluye que Pancho Villa debió haber sido poco más que un bandido sin mayor trascendencia como muchos otros de la época (*Life and times of Pancho Villa* 67). Lo que el historiador propone tendría mucho sentido en un mundo regido por los medios de comunicación, como el de la urbe moderna, donde nada pasa desapercibido para los noticiarios. No obstante, tenemos que recordar que la mayoría de esos robos se efectuaban lejos de las poblaciones donde, en la mayoría de los casos, ni siquiera había periódicos. Además, es bastante probable que las víctimas no se avinieran a denunciar dichos asaltos a las autoridades. Por lo tanto, si es cierto que en esa época los bandidos pululaban por los campos y serranías, también es verdad que no había manera de probar que el victimario fuera Villa, Mendía o cualquier otro bandolero contemporáneo suyo.

Por otro lado, debemos tener presente que durante la dictadura de Díaz, era de suma importancia para el gobierno dar la impresión de que México era un país seguro, lo cual se hacía con el fin de atraer a los inversionistas extranjeros. La Acordada, una especie de policía rural, se había creado con la intención de mantener libre de delincuencia la provincia y particularmente proteger los intereses extranjeros del bandidaje imperante. Es de suponer que los periódicos de la época no podían reportar abiertamente los acontecimientos que hacían noticia sin que sus artículos tuvieran que pasar por la aprobación de las autoridades porfirianas. Además, si dichos atracos llegaban a oídos de la policía rural ésta hacía caso omiso de ellos y se abstenía de reportarlos. No daban cuenta de los asaltos al gobierno para no dar la impresión de que no estaban cumpliendo su obligación de perseguir a los sediciosos que operaban en sus municipios.

Teniendo esto claro, es de esperar que muchos de los atracos, especialmente si las víctimas eran extranjeras, no eran reportados por los medios escritos o las autoridades para no crear un ambiente de desconfianza y temor. Por lo tanto, no es posible probar que Villa haya sido (o no haya sido) el bandido social de la calidad que su leyenda cuenta con

base en lo que no reportaban los subjetivos periódicos de la época. Así, podemos decir que la sospecha de Katz de que Pancho Villa era un bandido de poca importancia porque los periódicos no escribían sobre él, se produce a partir de una visión causada por los prejuicios culturales de la época en la que vive el historiador. No en vano Walter Love ha notado que “[n]o history is objective because we must see the past from certain ‘perspective’” (37). Y esa perspectiva siempre incluye los convencionalismos contemporáneos del historiador y de su generación.

Otra de las tácticas que emplea Katz para traer a Villa a un plano más humano es el de equiparar al personaje histórico con otros caudillos revolucionarios participantes que tuvieron tanto o mayor éxito en las batallas. Sin embargo, el historiador enfatiza el hecho de que esos otros líderes rebeldes nunca tuvieron el mismo reconocimiento a nivel nacional que Pancho Villa. Algunos de esos hombres con quienes Katz compara a Villa son Giuseppe Garibaldi, José de la Luz Blanco y Pascual Orozco. Este último personaje es con quien más frecuentemente Katz contrasta a Villa. De lo dicho por el historiador se infiere que Orozco era el cabecilla más destacado y que había sido el único genio militar. Por esa razón Orozco se había ganado la confianza de Madero, quien una vez llegado a la presidencia le había concedido el puesto de jefe militar del estado de Chihuahua (*The Life and Times of Pancho Villa* 99).

Es clara la simpatía de Katz por Pascual Orozco, al cual ve como el revolucionario más importante de la primera fase del movimiento armado, ya que según él: “It was not Villa but Orozco who was constantly mentioned in all reports and newspaper articles as the heart and soul of the revolution and referred to as the most capable military leader it had produced” (*The Life and Times of Pancho Villa* 99) . Esta opinión tiene el propósito de restar importancia a la participación de Pancho Villa y a la propia vez de desmitificar la figura del genio guerrillero que se le atribuye a Villa. La observación del historiador no es de ningún modo innovadora. Siendo que Orozco poseía todos los elementos para ser aceptado y admirado por los escritores y periodistas que no

simpatizaban con Villa, particularmente los más conservadores, mucho se ha escrito sobre él y sus batallas. Este líder rebelde pertenecía a una honesta familia de clase media, aprendió a leer y escribir desde muy joven, conocía a la perfección el territorio de Chihuahua, puesto que había sido arriero, y contrario a Villa, Orozco sí tenía aspiraciones políticas y de adquisición de poder militar. El historiador austriaco sugiere que en la primera fase de la Revolución Pancho Villa seguía siendo bandido y alternaba sus actividades de pillaje con las de revolucionario (*The Life and Times of Pancho Villa* 99). Según Katz, mientras que Orozco ganaba las batallas más importantes de la guerra, era muy probable que Villa entretuviera a sus hombres dejándolos robar y saquear a su gusto en las poblaciones de las pocas plazas que tomaban. Katz no se explica de otra manera los motivos por los cuales sus hombres lo seguían tan fielmente. Para el historiador, la mayoría de los soldados de Villa eran sus antiguos camaradas de las bandas de facinerosos a las que había pertenecido. Estos delincuentes, sostiene el historiador, acompañaban a Pancho Villa a pesar de las reiteradas derrotas que sufría, ya que tenían el incentivo de rapiñar libremente los pueblos tomados (*The life and Times of Pancho Villa* 99).

Lo que Katz no explica es que Orozco muy pronto se dejó convencer por la reacción contrarrevolucionaria de Chihuahua. En este punto, Taibo sostiene que Orozco se levantó en armas el 6 de marzo de 1912 contra el gobierno popular que le había otorgado el poder militar (132). Este proceder demostraba el oportunismo con el cual siempre había actuado Orozco durante la Revolución. Por tal razón su participación se vería manchada y tendría un segundo lugar tras la aportación de Pancho Villa al proyecto revolucionario. Por su parte, Villa jamás dejó de ser fiel al gobierno de Madero (Taibo 133). El retrato que pinta el historiador austriaco de Pancho Villa en la primera etapa revolucionaria no tiene mucho qué ver con la imagen popular del bandido reformado y del guerrillero victorioso de mil batallas. Katz comenta que Villa sufrió más derrotas que victorias en esta guerra. De las pocas contiendas que ganó, el historiador da a entender

que ninguna fue de mediana trascendencia. Algunos de los combates más sonados que perdió Pancho Villa frente a los ejércitos de Díaz fueron los de San Andrés, Ciudad Camargo, El Valle de Zaragoza y Parral, todos en el estado de Chihuahua. De la batalla de Parral, Villa apenas pudo escapar con vida (*The Life and Times of Pancho Villa* 97-98).

No resulta sorprendente que Katz apoye sus declaraciones del poco éxito militar de Villa en la falta de atención que le brindaban los periódicos. También su argumento se cimienta en los escasos informes militares y civiles de ese tiempo sobre el personaje histórico. De los reportes oficiales dirigidos a Porfirio Díaz, el historiador afirma que Villa sólo es mencionado dos veces y muy brevemente (*The Life and Times of Pancho Villa* 99). Merece la pena notar que esos reportes que cita Katz, invariablemente se refieren al guerrillero norteno de forma muy despectiva, tildándolo repetidamente de “bandido”. Sin embargo, a quien sí hacen constante alusión todos los periódicos y comunicados oficiales, tanto mexicanos como estadounidenses, según el historiador austriaco, es a Pascual Orozco. Todos estos reportajes indicaban que Orozco era el líder revolucionario más capaz que el movimiento armado había producido (*The Life and Times of Pancho Villa* 99).

En defensa de Villa podemos sostener que, en efecto, se había regenerado de la vida de bandido cuando inició la Revolución Maderista. El mismo Francisco Madero le había otorgado un indulto a Villa cuando el antiguo bandolero le contó la historia de su vida en la segunda entrevista que tuvieron. No existe evidencia en la cual se indique que Pancho Villa no haya tomado en serio su compromiso con la revolución. Como indica Taibo, Pancho Villa había adoptado muy en serio el papel de revolucionario que había aceptado ante los líderes políticos rebeldes y procuraría un significado al movimiento armado (57). Villa se había comprometido ante Abraham González y Francisco Madero el hacer una revolución a favor del pueblo, y conociendo el código de honor al cual se adhería, no hay razón para dudar de las intenciones de cumplir la palabra que había

empeñado ante los líderes revolucionarios. Su lealtad a Madero, aún después de su muerte, y la disciplina de sus hombres hablan de un caudillo interesado en probar la seriedad de sus intenciones y su fidelidad por los valores revolucionarios. Recordemos que en la primera fase revolucionaria Villa era subordinado de Cástulo Herrera, el cual, como dice Taibo, “[...] no parecía brillar por sus dotes de mando” (59). Por esta razón Pancho Villa había tenido que poner orden a los soldados de Herrera y evitar los desmanes y el desperdicio de municiones cuando se tomaban algunos de los poblados (Taibo 60). No en balde fueron Villa y Orozco quienes se las ingeniarón para provocar el ataque a Ciudad Juárez que Madero quería evitar a toda costa por temor a que las balas cruzaran al lado estadounidense y por las repercusiones que esto implicaba. Huelga decir que la toma de la plaza de Ciudad Juárez significaría el triunfo de los maderistas.

No hay duda que la estrategia más efectiva y original de Katz para desmitificar la figura histórica de Villa es representándolo como una especie de títere a la disposición de los caprichos políticos de Washington. El respaldo que recibía Pancho Villa del gobierno de Estados Unidos se veía cristalizado en la relativa facilidad que tuvieron los revolucionarios para conseguir armas y municiones en el vecino país del norte. Este mismo apoyo de Washington se podía notar en el crédito que tuvo en suelo estadounidense la moneda emitida por Pancho Villa en Chihuahua durante su gobierno. Por lo tanto, Katz ha notado que el papel que desempeñó la política de Estados Unidos en la Revolución Mexicana fue un elemento crucial en el resultado final de dicho movimiento armado. De hecho, el historiador concede más importancia al rol del gobierno norteamericano en estos acontecimientos históricos que al papel que cumplieron los propios revolucionarios. Esto porque, según él, los caudillos rebeldes, y particularmente Pancho Villa, sólo obedecían a los deseos de una política estadounidense cuyo principal objetivo era el de no perder sus intereses e inversiones en México.

Ya en otros escritos Katz había sostenido que la política de Villa respecto a Estados Unidos fue más servil hacia ese gobierno que otros revolucionarios del norte del

país. En primer lugar, como indica el historiador austriaco, Villa gravó con menos impuestos a las compañías estadounidenses que otros revolucionarios por las siguientes razones:

Thanks to his expropriation of large cattle estates in Chihuahua and, later, of the cotton grown by Spanish landowners in the Laguna area, Villa could count on sufficient resources to finance his revolution for most of 1914 without having to put pressure on U.S. companies, a fact which helps to explain why taxes on those companies were far higher in Carranza's zone than in Villa's. Through his restraint toward U.S. business, Villa doubtless hoped to gain access to U.S. arms and, eventually, even to gain official recognition by the U.S. government. ("Pancho Villa and the Attack on Columbus, New Mexico" 104)

En otras ocasiones, Katz ha manifestado que Villa expulsó de México a algunas organizadores sindicales. De igual manera, no permitió que sus oficiales ni su periódico *Vida Nueva* expresaran comentarios en contra del gobierno estadounidense en su retórica (*Nuevos ensayos mexicanos* 237). Es claro que Katz le da más importancia a los intereses y la influencia de Estados Unidos en territorio villista de la que posiblemente tenía en ese entonces. Debemos pensar que todas las compañías fabricantes de armas estaban más que dispuestas a hacer negocios con ambas facciones en guerra. La cuestión era obtener el dinero para pagarlas y controlar el territorio por el cual ingresaban a México. Y el dominio de ese territorio pertenecía a los rebeldes del norte del país.

Katz no menciona que una de las razones por las cuales Villa tuvo un reconocimiento tan favorable en Estados Unidos se debió no tanto a que el guerrillero norteamericano protegiera sus intereses, sino a que en 1914 el Partido Socialista de ese país disfrutaba de una gran popularidad. Clarence Clendenen apunta que hasta 1914 Pancho Villa había confiscado una enorme cantidad de tierra perteneciente a los Terrazas y había obtenido préstamos forzados por parte de los bancos y las familias ricas de Chihuahua. Estas actividades, según Clendenen, eran percibidas como actos socialistas en Estados Unidos, lo cual era bien visto por el público norteamericano que tenía inclinaciones laboristas (61). Recordemos que el periodista John Reed, representante de la ideología

socialista norteamericana, había simpatizado enormemente con Villa precisamente por su desinterés personal y su falta de servilismo a las compañías tanto nacionales como internacionales. Resulta poco creíble que Pancho Villa sólo castigara a los propietarios nacionales y favoreciera a los extranjeros con el único propósito de recibir el reconocimiento del gobierno de un país que tradicionalmente había sido hostil hacia México como lo era Estados Unidos.

Según Katz, antes de la Revolución Villa había alternado su vida de bandolero y cuatrero con otro estilo de vida muy distinto, el de empleado de algunas compañías extranjeras operantes en el estado de Chihuahua. El historiador austriaco indica que Pancho Villa tenía cierta preferencia por los empleadores estadounidenses por varias razones. En primer lugar, las compañías y hacendados norteamericanos eran más humanitarios con los empleados mexicanos que los propios hacendados y compañías nacionales. En segundo lugar, Katz sostiene que los extranjeros ofrecían mejores beneficios y sueldos a los trabajadores. Esas eran razones suficientes para que Pancho Villa respetara y favoreciera a los inversionistas y terratenientes estadounidenses sobre los mexicanos. El historiador también explica que las compañías extranjeras tenían que competir por la escasa mano de obra existente en México y que por tal razón ofrecían mejores sueldos y beneficios (*The Life and Times of Pancho Villa* 58). Estas aseveraciones son difíciles de sostener y probar, puesto que una de las razones por las que las compañías extranjeras se establecían en México era por su mano de obra abundante y barata. Si bien las compañías estadounidenses pagaban más que las mexicanas, esos sueldos no dejaban de ser mucho más bajos que los que se ofrecían en Estados Unidos por hacer el mismo trabajo en esa época. Esto de ninguna forma indica que las compañías extranjeras pagaran más para ser solidarias o humanitarias con los trabajadores mexicanos.

Katz insiste en que las compañías multinacionales muy pronto habían reconocido el talento de líder natural de Pancho Villa. Además, según el historiador, estos mismos

empleadores habían notado que Villa gustaba de cumplir su palabra y por tal razón tenían gran confianza en su lealtad y honestidad (*The Life and Times of Pancho Villa* 69). En principio dicha aseveración por parte del autor tiene mucho sentido si vemos la cultura del norte de México desde una perspectiva de varias décadas después de los hechos históricos. Por una parte, resulta difícil creer que las compañías extranjeras, tan dadas al lucro, se basaran en una noción tan abstracta y subjetiva propia de una cultura extraña para concretar sus negocios y depositar su confianza. El código de honor de Pancho Villa, si éste realmente llegó a trabajar para dichas empresas extranjeras como sugiere Katz, no debió ser el factor clave para que sus empleadores le encomendaran cargos tan importantes que tenían que ver con el manejo de cuantiosas sumas de dinero. Por otra parte, esta idea contradice la aseveración del mismo Katz, quien sostiene que Pancho Villa siempre había llevado simultáneamente una vida de bandido hasta bien entrada la primera fase de la Revolución (*The Life and Times of Pancho Villa* 99). Tan sólo estas noticias habrían sido razón suficiente para que las multinacionales desconfiaran completamente de un facineroso como él y no lo emplearan.

Katz cita a algunos dueños y administradores de compañías extranjeras que aseguran haber contratado a un tal Francisco Villa para llevar a cabo ciertas comisiones que tenían que ver con la transportación de valores monetarios, o sea, lo contrataban como arriero (*The Life and Times of Pancho Villa* 69). Sin embargo, estas confesiones de ninguna manera prueban que la referida persona hubiera sido el mismo Francisco Villa que nos ocupa. Debido a que el nombre Francisco y el apellido Villa son muy comunes en todo México, fácilmente pudieron haber sido otras personas las contratadas por estos empresarios. Las aseveraciones de los administradores se producen entre 1913 y 1914, época en la que Villa estaba en la cumbre de su fama y poder. Este hecho nos hace sospechar aún más de dichos entrevistados, puesto que cabe la posibilidad de que sólo procuraran conseguir notoriedad en los medios de comunicación estadounidenses aprovechando la fama de Pancho Villa y la credulidad del público norteamericano.



## ***Conclusiones***

Siendo Reed uno de los primeros autores en propagar la leyenda del bandido generoso y la del revolucionario democrático de Pancho Villa en Estados Unidos, las imágenes que describió el periodista perduraron en la cultura norteamericana. Sin embargo, Reed difundió esta imagen a costa del desprestigio de la cultura mexicana. Aunque indudablemente John Reed sentía gran simpatía y afecto por los revolucionarios, el Villa que resultó de los artículos periodísticos que constituyen *Insurgent Mexico* fue una distorsión simplificada del Pancho Villa sujeto. Aunque la imagen y percepción de Villa se fue modificando y diversificando a través del tiempo, el retrato que hizo John Reed de su personalidad fue el que más perduró en la imaginería del público de Estados Unidos. Esta afirmación se puede corroborar con la gran cantidad de películas que se filmaron sobre la vida de Pancho Villa y donde su representación coincidía con la mayoría de las descripciones que realiza Reed de él.

La razón principal del éxito que tuvo la imagen que pinta Reed del guerrillero norteamericano se debía a que ésta corroboraba los estereotipos y prejuicios que ya tenían los ciudadanos norteamericanos respecto a los mexicanos. Podemos notar que en su obra el periodista no hace más que repetir los estereotipos tanto literarios como culturales existentes de su época. Pero sobre todo, el autor representa a Pancho Villa y los revolucionarios como los típicos buenos salvajes de la literatura, cuando su intención era representarlos de forma positiva.

Por su parte, Katz intenta desmitificar un aspecto de esa figura que Reed había creado en los artículos de *Insurgent Mexico*, sobre todo la imagen que tenía que ver con la del guerrillero invencible, independiente, patriota y justiciero (la imagen positiva). Katz sostiene que Villa nunca fue el bandido tan prominente como cuenta la historia popular. Esta aseveración la sostiene el autor por el hecho de que no existen pruebas

escritas que así lo confirmen. En los momentos más importantes de la carrera militar y política de Villa, Katz sugiere que fue sostenido por Washington en recompensa por proteger los intereses y propiedades de las compañías norteamericanas. De esta forma, podemos notar que para el historiador, Villa fue tan sólo un títere de la política extranjera de Estados Unidos. Por eso fue que la estrella de Pancho Villa descendió una vez que el gobierno norteamericano perdió la confianza en él. A partir de entonces, Washington se desinteresó por los servicios de Villa, y como resultado, el jefe revolucionario volvió a ser representado por la oficialidad como un proscrito.

La representación que hacen Reed y Katz de Pancho Villa en el fondo no difieren tanto como aparentan a primera vista. Ambos intentan proveer una descripción objetiva del personaje, pero en última instancia dicha visión se ve afectada e irrealizada debido a la incapacidad de los autores de sustraerse a los prejuicios tanto culturales como académicos de su tiempo. En ambas obras se puede advertir que Pancho Villa opera bajo la enorme sombra que proyecta la política del gobierno de Estados Unidos. Como veremos en el siguiente capítulo sobre la representación de Villa en el cine estadounidense, la literatura tuvo un papel fundamental en la creación de la imagen estereotipada del mexicano. Si las obras literarias fueron incapaces de objetivar a Pancho Villa, el cine se valió de las imágenes creadas de los vecinos del sur para justificar las acciones políticas de Washington.

## Capítulo 4: La representación de Pancho Villa en el cine estadounidense como la imagen estereotipada del mexicano salvaje y atrasado

### *Introducción*

La representación negativa de los mexicanos en el cine de Hollywood ha contribuido a los estereotipos perjudiciales de éstos en Estados Unidos. A través de la primera mitad del siglo XX, el cine norteamericano representaba a los mexicanos como seres infrahumanos, la cultura mexicana siempre se describía como atrasada, la moralidad relajada, la inteligencia muy escasa, el estilo de vida desordenado y la raza se decía que estaba contaminada debido a su mezcla de sangres española e indígena. Por lo tanto, no tenía que mencionarse directamente que la cultura y la raza mexicanas eran inferiores a las de los angloamericanos.

La imagen dominante del mexicano, sostiene Mark Cronlund Anderson, siempre fue encasillada en una categoría diferente que combinaba los peores elementos del español y el indio. En una palabra, para los norteamericanos, lo mexicano representaba la antítesis de todo lo que ellos consideraban bueno y positivo en su cultura (Anderson, *Pancho Villa's Revolution by Headlines* 117-118). De acuerdo con Anderson:

Americans tended to be Protestant; they view and valued themselves as thrifty, hardworking, and peace-loving and as upholding the virtues of cleanliness, egalitarianism, technological advancement, and abstemiousness. Hispanic-Mexicans, by contrast, were Roman Catholic (read, religiously corrupt) and were seen as exemplifying thievery, laziness, uncleanness, untrustworthiness, cowardliness, and hierarchy. To Americans, they were scoundrels, liars, unprogressive, cruel, decadent, lecherous, greedy, treacherous, sexually promiscuous, comfortable with incest, and fond of violence. (*Pancho Villa's Revolution by Headlines* 118)

Anderson indica que la descripción negativa de los mexicanos se agudizó durante dos períodos. El primero de ellos corresponde a los años del Destino Manifiesto (1830-1850), es decir, durante la expansión de Estados Unidos hacia el Pacífico, donde se

incluye la guerra territorial con México. La segunda época de desprestigio en contra de los mexicanos se dio hacia finales del siglo XIX y principios del XX (1890–1920), “when Social Darwinism sank deep roots into the American Zeitgeist, as was well expressed during the Spanish American-Cuban War (1898)” (*Pancho Villa’s Revolution by Headlines* 121).

Arthur G. Pettit indica que los estereotipos de los mexicanos del cine estadounidense a lo largo del siglo XX, corresponden a los de la literatura popular del siglo XIX (132). Por consiguiente, podemos notar que los primeros escritores norteamericanos que escribieron sobre los mexicanos tuvieron una gran influencia en el desarrollo de la imagen estereotipada de sus vecinos del sur. De acuerdo con José Limón, los medios de comunicación generalmente mostraban a los mexicanos como sucios, violentos, hipersexuales, traicioneros, ladrones, cobardes, apáticos y flojos. Limón añade que sólo de vez en cuando el chicano es representado de forma positiva en la expresión social angloamericana. Sin embargo, en esas raras apariciones, nunca es representado de forma objetiva y realista, sino que es transformado en una figura colorida y romántica, siempre rodeada de una vida llena de fuerzas misteriosas. En todo caso, concluye Limón, los autores evitan la realidad de forma muy cuidadosa (3). Gran parte los cineastas de Hollywood del siglo XX se valieron particularmente de la figura de Pancho Villa para representar esos estereotipos ya establecidos de los mexicanos desde el siglo anterior. De dichos estereotipos el que más le venía a la medida a Villa era el personaje del revolucionario, el cual se confundía con el tipo del bandido depravado.

El cine de Hollywood inventó una Revolución Mexicana que muy poco tenía que ver con los hechos históricos. Según Emilio García Riera, los cineastas estadounidenses idearon una revolución para un público que los productores imaginaban estar compuesto por “algo así como retrasados mentales”. Aunque a la larga, continúa García Riera, tampoco se les podía pedir demasiado a dichos productores, ya que ellos mismos tampoco eran “intelectuales refinados y ajenos a los más vulgares incentivos de la

codicia” (*México visto por el cine extranjero* 48-49). García Riera indica que un elemento de esa Revolución Mexicana fabricada para el entretenimiento del público de Estados Unidos fue la imposición de tipos heroicos norteamericanos representando líderes revolucionarios en México. Esta expresión de “wishful thinking”, como la llama García Riera, no era otra cosa más que el aliento aún vivo del viejo Destino Manifiesto<sup>19</sup> (*México visto por el cine extranjero* 48-49). Ese mismo héroe angloamericano que menciona Riera se convertiría en un tópico común en las películas de Hollywood del futuro aunque con pequeñas variaciones. Dicho personaje es un estadounidense humanitario que sirve como guía a los rebeldes mexicanos para salvar la Revolución con su superioridad, destreza, sabiduría y sentido democrático. En la mayoría de los casos, ese heroico norteamericano sostiene una relación amistosa muy estrecha con Pancho Villa, quien lo admira por su cultura y su tecnología.

En el caso de *Viva Villa!* podemos ver que se presenta al periodista Johnny Sykes como un héroe estadounidense que hace triunfar la Revolución sirviendo como figura paternal para Pancho Villa, a quien le sugiere vengar la muerte de Madero y así imponer justicia en México. El personaje Lee Arnold de la película *Villa Rides* es también, cinco décadas después de terminada la guerra, la representación de ese personaje falso creado por el cine para acrecentar el patriotismo, el ego y el ilusión de superioridad de su audiencia. El mismo tipo del héroe norteamericano aparece en *And Starring Pancho Villa as Himself* encarnado en el personaje Frank Thayer. En este último caso, el protagonista estadounidense salva la Revolución Mexicana presentando una imagen positiva de Pancho Villa a la opinión pública de su país y ocasionando que el gobierno norteamericano apoyara a los rebeldes mexicanos.

---

<sup>19</sup>García Riera se refiere a que la táctica más utilizada por los estadounidenses en la adquisición de su territorio era el de poblar una parte de un país ajeno, sublevarse contra el gobierno legítimo de dicho territorio, declarar su independencia y finalmente pedir la anexión a Estados Unidos del territorio en disputa (49).

## A. VIVA VILLA! DE JACK CONWAY

Emilio García Riera menciona que la irrupción de la Revolución Mexicana cambió la representación de México en el cine de Estados Unidos. Mientras que antes del conflicto bélico, las películas de Hollywood que abordaban el tema de México generalmente se enfocaban en el aspecto “hispano” del país, hacia mediados de la segunda década del siglo XX, los protagonistas de las cintas norteamericanas ya luchaban encarnadamente en contra de villanos mexicanos (*México visto por el cine extranjero* 23). De esta forma, la palabra *greaser*, cuyo significado tenía connotaciones marcadamente racistas, era utilizada muy frecuentemente en la pantalla grande para referirse a los mexicanos. Ese mismo vocablo, según Arthur Pettit, era empleado abiertamente en los títulos de las películas hasta entrados los años 1920s, y la causa de los conflictos entre buenos estadounidenses y malos mexicanos era en muchas ocasiones vagamente definida (132-133). Respecto a los personajes mexicanos en los filmes Pettit menciona que:

Some greasers meet their fate because they are greasers. Others are on the wrong side of the law. Others violate Saxon moral codes. All of them rob, assault, kidnap, and murder with the same wild abandon as their dime-novel counterparts. [...]

Greed plays a primary role in the early movie greaser's misconduct. Occasionally, as in *The Mexican*, a covetous Mexican landlord demands too much rent from the heroine and gets his “yellow cheeks” slapped by the girl's fiancé. More often, the greaser attempts to steal horses or gold. Some greasers even pocket money intended to succor the sick [...]. (133)

Jason Borge advierte que estas “coproducciones” de estereotipos étnicos mexicanos y su abuso por el cine de Hollywood había llevado a una crisis diplomática entre México y Estados Unidos comenzando con el gobierno de Carranza en la segunda década del siglo XX y culminando con el de Elías Calles en la tercera década del mismo siglo (49). Según Borge, el gobierno mexicano exigía a varios productores de cine que

dejaran de presentar estereotipos ofensivos de mexicanos, tales como los exhibidos en la película *Her Husband's Trademark* (1922). Bajo la presión tanto de México como de otros países, los estudios de Hollywood habían acordado retirar algunas películas particularmente denigrantes (Borge 49-50). Por lo tanto, como veremos más adelante, la respuesta a estas representaciones negativas de los mexicanos no se hizo esperar por parte de los escritores de México decididos a defender su identidad e independencia culturales.

Arthur Pettit sostiene que desde su concepción, el cine popular, especialmente en Estados Unidos, ha buscado la aprobación del público sacrificando la crítica social. Según Pettit, a mediados del siglo XX eran más los estadounidenses que acudían al cine que los que leían libros. Es justo suponer, señala, que las películas reflejen ciertas actitudes y preocupaciones de los videntes (131). Es posible disfrutar por noventa minutos, de acuerdo con Pettit, la representación de nuestras fantasías más aceptables, saborear de los triunfos, olvidar los defectos y tolerar los prejuicios. Y el *greaser*, agrega Pettit, ha sido materia de uno de esos prejuicios desde el principio (131).

De lo referido arriba podemos deducir que uno de los principales objetivos del cine norteamericano era entretener, aunque la representación de ciertos estereotipos negativos justificara la represión de los grupos minoritarios. Hay que tener en cuenta que los estereotipos, según observa Limón, “[...] are seen as a mechanism employed by the dominant society to rationalize its behavior toward subordinate groups. This rationalization function is inherent in the nature of all stereotypes” (5).

Sin embargo, los estereotipos que el cine norteamericano impuso a sus vecinos del sur no fueron recibidos pasivamente por parte de la inteligencia mexicana. Gran número de escritores de México habían tomado la crítica cinematográfica en serio desde muy temprano y, por lo tanto, fueron capaces de prever su efecto en la cultura y generaciones futuras. Por ejemplo, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán estando exiliados en España en 1915 y 1916 escribieron reseñas y crónicas cinematográficas con el pseudónimo compartido de Fósforo en el periódico español *El Imparcial* por invitación

de José Ortega y Gasset (Perea 9). El periódico tenía una sección dedicada al cine que se titulaba “Frente a la pantalla” y en una de esas crónicas Fósforo apunta que:

La ausencia de la palabra comunica al cinematógrafo una capacidad indefinida de cosmopolitismo. Todas las películas, así sean yanquis, rusas, danesas o italianas, dan la vuelta al mundo y dondequiera se las entiende. Según se ha repetido mil veces, más que el libro y el teatro está a ellas encomendada la tarea de popularizar en cada país –popularizar en el sentido absoluto– el espíritu y las costumbres de países extraños. (Reyes y Guzmán 65)

Aunque hoy en día podemos comprobar los efectos que ha tenido el cine en la cultura global, estas palabras proféticas de Fósforo en su tiempo ocasionaban, en palabras de Héctor Perea, “cierto escándalo o ironía por parte de quienes consideraban exagerada semejante atención a un pasatiempo propio de niños, criados y soldados” (9).

No es sorprendente, por lo tanto, apreciar en varias obras literarias mexicanas de la época de los años 20 no sólo la aparición del tema del cine, sino que, como ha notado Borge, los personajes están directamente en contacto y ligados con la industria cinematográfica de Hollywood (53). Por ejemplo, Carlos Noriega Hope, quien había estado en Hollywood como corresponsal del periódico *El Universal* crea un personaje mexicano (Federico Granados) que vive en la capital de la industria cinematográfica en busca del sueño de convertirse en estrella de cine como actor. En esta novela titulada “*Che*” *Ferrati, Inventor* (1923), el personaje de Noriega Hope, cuyo nombre es Federico Granados, es un ejemplo de reafirmación cultural y patriotismo al abandonar a su novia estadounidense, Hazel Van Buren. El personaje también se retira del éxito que había logrado en Hollywood gracias a la impostura, puesto que había conseguido hacerse pasar por un reconocido actor francés recientemente fallecido. Federico Granados vuelve a México al darse cuenta de la falsificación y la superficialidad de la vida impuesta por el mundo de Hollywood. Al regresar a su país de origen y su cultura “auténtica”, Federico Granados “performs an act of patriotism at the same time that he solidifies his own identity, asserting his *Mexicanidad* by rejecting the international cosmopolitan standards emblemized by Hazel Van Buren and the film industry she represents” (Borge 60).



Otro ejemplo de resistencia cultural y de refutación de los estereotipos impuestos por Hollywood a los mexicanos es la novela *Estrella de día* (1933) de Jaime Torres Bodet. Esta novela cuenta la historia de Enrique Salinas, un joven capitalino que vive enamorado de Piedad Santelmo, una estrella de Hollywood de origen mexicano, cuya experiencia y renombre en el cine estadounidense coincide con la carrera de actriz de Dolores del Río. En la novela Enrique idolatra a Piedad Santelmo quien es un símbolo cinematográfico de Estados Unidos. Pero como indica Patrick J. Duffy, “Enrique no sólo adora a Piedad en la pantalla. También se desvive por conocerla en persona, pues desea saber cómo es ella en la vida real” (*De la pantalla al texto* 40). Llega un día en que los dos personajes se conocen en la Ciudad de México y se enamoran. Pudiendo tener a cualquier hombre del mundo fantástico de Hollywood, Piedad opta por Enrique que es un muchacho “típicamente mexicano”. Así, como ha notado Duffy, con su amor real, “Enrique no sólo salva a Piedad de la falsedad de la fantasía cinemática; también consigue libertarla de la superficialidad de la cultura masiva norteamericana”. Al final de la novela, continúa Duffy, “Piedad se da cuenta de que, pese a las limitaciones de Enrique –pese a las limitaciones de la realidad y de México– ella se siente a sus anchas con él, apartada del mundo cinematográfico de la fantasía de Hollywood” (*De la pantalla al texto* 44).

La película titulada *Viva Villa!* de Jack Conway muestra los estereotipos y los prejuicios que se tenía de los mexicanos en Estados Unidos. El filme es una especie de biografía cinematográfica de Pancho Villa mezclada con ficción y leyenda. Siendo aún muy joven, Villa (Phillip Cooper como el Villa joven), huye a la sierra llevando una vida de bandido después de matar a un capataz para vengar la muerte de su padre que había muerto debido a los azotes recibidos por reclamar la tierra que trabajó toda su vida. En 1910, siendo ya adulto, Pancho Villa se hace amigo de un periodista estadounidense de nombre Johnny Sykes que se convierte en su mentor y figura clave para el éxito de su carrera de revolucionario. Después de conocer al jefe rebelde Francisco I. Madero, Villa

se transforma de bandido social a general revolucionario y sus ejércitos conquistan México en cuestión de semanas. Sin embargo, después de tomar la capital del país, Pancho Villa es exiliado por Madero debido a sus prácticas inhumanas con los prisioneros de guerra. No obstante, después del asesinato de Madero, Villa vuelve a México por consejo de Sykes para levantar en armas al pueblo y deponer al general Pascal, el magnicida y nuevo tirano del país.

Deborah E. Mistrón ha notado que por varias razones importantes muy pocas obras cinematográficas han podido lograr una representación objetiva y balanceada de Villa. Mistrón indica que eso se debe a que el cine no ha intentado representar la historia objetivamente. Más bien, se vale de la incorporación tanto de hechos históricos como de las leyendas fabricadas por el pueblo en torno a ciertas figuras. En el caso de Pancho Villa, continúa Mistrón, éste ha sido particularmente vulnerable a la distorsión legendaria desde que adquirió fama en el abigeo en el estado de Chihuahua. Además, como añade Mistrón, se puede notar que el cine siempre ha mostrado una fuerte inclinación por el melodrama. En otras palabras, el cine tiende a combinar historias de héroes típicamente virtuosos y villanos desalmados y un código simplista del bien y el mal (2).

La ambigüedad y contradicciones que se asocian con el personaje de Pancho Villa en la historia de la Revolución Mexicana son elementos claves a la hora de su representación en el cine. Por eso, como indica Mistrón, esa misma ambigüedad de la figura de Villa es lo que ha proporcionado a los cineastas estadounidenses gran margen y libertad para moldearlo bajo los designios y necesidades de las convenciones cinematográficas. Por lo tanto, continúa Mistrón:

Villa has been used to mediate the typical preoccupation of the Western with the justifiability of the use of violence. Because of the historical evidence of Villa's occasionally arbitrary or vengeful use of violence, particularly certain acts directed against Americans, the American films tend to emphasize Villa's violent nature, and then sidestep the issue or contradict much of the action when they conclude that Villa was, indeed, a defender of justice and democracy and is therefore a hero. (11-12)

Consecuentemente, la mayoría de las películas de Hollywood que se han hecho en torno a la vida de Pancho Villa intentan conciliar la visión del personaje violento con la del héroe popular revolucionario. Casi todas estas producciones favorecen el aspecto violento de Pancho Villa, lo cual tiende a opacar el lado justiciero y revolucionario del personaje histórico. Dada esta mezcla de elementos en *Viva Villa!*, el mensaje que su historia comunica resulta ser confuso y ambiguo (Pineda Franco 485).

Emron Splin sugiere que uno de los fines de la producción de *Viva Villa!* es recuperar la figura de Pancho Villa después de casi dos décadas de representación negativa en los medios de comunicación norteamericanos. La película intenta representar a Villa como un héroe revolucionario y no como un bandido como se le trató después del ataque a Columbus, Nuevo México (83). Sin embargo, tal intento falla rotundamente ya que el resultado es una de las más agraviantes representaciones de Pancho Villa en la pantalla del cine. Esta cinta muestra a Villa con los defectos más exagerados de un hombre vulgar e ignorante, además de ser exhibido como un niño salvaje y violento. La producción cinematográfica también pretende simpatizar con la Revolución Mexicana, no obstante, sólo la presenta como contexto y trasfondo para dar vida a un grotesco personaje y sus peripecias durante dicha guerra. Mientras que la causa del conflicto bélico tenía características sociales, la representación de la figura de Villa es esencialmente melodramática con rasgos autobiográficos (Pineda Franco 486). La historia que cuenta *Viva Villa!* no tiene que ver casi en absoluto con las narraciones históricas de la Revolución Mexicana, cuando mucho, coincide vagamente con la biografía de Pancho Villa. Pineda Franco observa que la obra de Conway tampoco toca los fines políticos, ideológicos y sociales de Villa y Madero, “sino que subordina la relación de ambos a una historia *western*: Villa toma las armas con dos fines específicos: lealtad a Madero y en venganza por su muerte” (486). Lo que descuella en el filme es la intención de halagar al público vidente haciendo de Pancho Villa “un refugio aurático para el pueblo norteamericano al situarlo en el terreno familiar del Lejano Oeste” (486).

En este filme no podía faltar el popular héroe anglosajón que salva la Revolución Mexicana a través de sus sabios consejos a Pancho Villa y sus reportajes periodísticos que, según él, leen 6 millones de personas en Estados Unidos (*Viva Villa!*). El reportero Johnny Sykes es sin duda un personaje inspirado en el periodista John Reed del *New York World*, periódico para el cual también trabaja Sykes en el filme. Aunque es cierto que Reed llegó a tener contacto con Pancho Villa, puesto que le hizo algunas entrevistas cuando era gobernador militar del estado de Chihuahua, de ningún modo se puede verificar que hayan tenido una amistad estrecha. Mucho menos se podría creer que Pancho Villa viera en un simple periodista, de cualquier nacionalidad, una imagen paternal de quien aceptar consejos en cuestiones de estrategia militar. Resulta realmente inconcebible que Villa arriesgara una derrota de su ejército sólo para evitar que Sykes perdiera su trabajo al publicar un falso reportaje describiendo una batalla que no había ocurrido. En el filme Pancho Villa no sólo toma el pueblo que indica Sykes en su publicación adelantada, sino que libra la batalla tal y como la describe el reportero. Este tipo de proceder indicaba que el verdadero estratega en estas batallas era Sykes. Así, Pancho Villa no es más que un fantoche que cumple los designios y caprichos del estadounidense sólo por preservar una profunda amistad que supuestamente los une.

Por otro lado, la película presenta a Pancho Villa como un niño salvaje en busca de una figura paternal o maternal ya que había perdido a su padre a una muy temprana edad. Para Emron Splin, Pancho Villa es exhibido como un niño desde el momento mismo en que aparece por primera vez en el filme, ya que literalmente es un niño que presencia la muerte de su padre. Sin embargo, según Splin, el Villa adulto en el fondo sigue siendo el “Panchito” mozo (87). Esta representación del niño salvaje no es de ningún modo accidental ni nueva en la producción cultural de los países colonialistas occidentales. Splin ha notado que dichos países se han valido de representar en su literatura a los

pueblos colonizados como niños salvajes esperando ser civilizados<sup>20</sup> (85). De igual manera, como indica Splin, la versión que presenta Conway de Pancho Villa es la del mismo niño bárbaro tan común en otras partes del mundo que describen los países colonialistas para justificar la “civilización” (85). Por lo tanto, podemos notar que la buena intención que la película pretende tener con la figura de Villa sólo se da a cambio de distorsionarla para de esa forma poder controlar a un personaje que de otra manera era incontrolable por su gran cantidad de significados tanto positivos como negativos. Para lograr la aprehensión de la figura de Pancho Villa la película se vale de mostrarlo como el prototipo del hombre mexicano simple y unidimensional. En este sentido, ha notado Homi Bhabha, los estereotipos son una manera de restringir y limitar a las sociedades colonizadas al negarles toda diferenciación (75). Una forma efectiva de controlar esa figura rebelde de Pancho Villa dentro de la cultura popular era despojándola de toda complejidad humana para presentarla del modo más acartonado posible. Esta imagen, como indica Splin, se vendía en Estados Unidos ya que le daba al público de ese país la criatura salvaje que quería ver en Villa (89). De igual manera, este discurso colonialista representado por el cine de Hollywood apoyaba y perpetuaba la represión de la población mexicana en Estados Unidos. De esta manera, como observa Splin, “*Viva Villa!* makes a common imperialist move by trying to feed Mexico an image of itself that is acceptable to the U.S. but not acceptable to Mexico—the image of the revolutionary as a child” (84).

Otra representación destacada de Villa en el filme de Conway es la del revolucionario violento e ignorante. Splin sostiene que *Viva Villa!* intenta crear un personaje complejo pero termina construyendo una caricatura del revolucionario agresivo (84). Desde muy joven Pancho Villa tuvo la necesidad de matar para vengar la muerte de su padre. Cuando aparece ya como adulto, vemos que lo primero que hace Villa es ordenar la muerte de las autoridades del pueblo. Dichas órdenes las lleva a cabo su secuaz

---

<sup>20</sup> Sólo tenemos que recordar los escritos de D. H. Lawrence, Turner y John Reed para confirmar la idea de Splin.

Sierra (quien representa al Rodolfo Fierro de la historia). Los elementos de la extrema violencia y excesiva ignorancia en esta caracterización de Villa sirven en la película como contrapeso uno del otro. El director se vale de exagerar la ignorancia de Pancho Villa para utilizarla como ingrediente cómico y así mitigar las escenas cargadas de violencia propiciadas por el mismo Villa o su mano derecha, Sierra. Sin embargo, como nota Splin, esta estrategia de mezclar la comicidad con la muerte en cada escena falla en el filme porque la ferocidad y el sadismo son los elementos que tienen mayor impacto en la mente del vidente (85). Así, la violencia perpetrada por Pancho Villa en toda la película es lo que le genera repudio y crítica por parte de la audiencia norteamericana. No obstante, como nota Deborah Mistrón, el filme muestra que la violencia empleada por Villa es necesaria para crear un México nuevo dedicado a la justicia e igualdad. Pero a la propia vez, concluye Mistrón, la misma película tiende a condenar los medios utilizados para alcanzar el fin (6). He ahí las contradicciones de la película.

La violencia empleada por Villa (que irónicamente es la que atrae al público a las salas de cine) es precisamente lo que le gana el exilio en Estados Unidos, según este filme. Madero destierra a Pancho Villa porque tenía la costumbre de ejecutar a los prisioneros de guerra. Al estar bajo las órdenes de Madero, Villa se sentía maniatado porque no podía llevar a cabo la revolución sangrienta que quería. Por lo tanto, cuando Madero es asesinado siendo Presidente de México, Villa en cierto modo tiene una segunda oportunidad de hacer la revolución a su modo y vuelve a México de su exilio para vengar su muerte y deponer al nuevo tirano. Pero esta vez la violencia de Villa es avasalladora y por fin puede hacer la Revolución a su propio estilo y sin nadie a quien obedecer. Por lo tanto esta segunda revolución es mucho más sangrienta y destructiva que la anterior, aunque también es más exitosa.

Así, la Revolución Mexicana dio mucho que filmar para las compañías cinematográficas de Estados Unidos. Adela Pineda Franco indica que en el cine de Hollywood casi todas las películas sobre la Revolución siguen las mismas técnicas y

estructuras cinematográficas de género *western* (468). Normalmente la visión que se ofrece del movimiento armado mexicano, según Pineda Franco, no tiene absolutamente nada que aportar al estudio de este evento histórico, puesto que dichos filmes suelen representar a la cultura y personajes mexicanos en términos estereotipados y categóricos. Estas exhibiciones se deben a la política extranjera de Estados Unidos, siempre preocupada por su hegemonía frente a México y sus ambiciones imperialistas (Pineda Franco 468-469). Por consiguiente, no es sorprendente observar que el tema central de las películas de la Revolución Mexicana en el cine de Hollywood, como ha notado Pineda Franco, en realidad gravita en torno a “conflictos políticos y sociales de Estados Unidos y no de México, conflictos que hacen del mito fundacional del Lejano Oeste una referencia aurática fundamental” (470).

#### **B. *VILLA RIDES* DE BUZZ KULIK**

La buena recepción de las películas sobre la Revolución, según Pineda Franco, se debía al hecho de que el público estadounidense veía su propio mito fundacional del Lejano Oeste reflejado en las cintas. A más decir, los espectadores experimentaban cierta gratificación en el espectáculo de las imágenes en movimiento, las cuales les traía el recuerdo y la nostalgia de una época pasada e irrecuperable de su propia historia nacional: la conquista de ese mundo “bárbaro” con el que se asociaba dicho Lejano Oeste (478). Así, para muchos norteamericanos la Revolución Mexicana se reducía a un “espectáculo bárbaro aunque romantizado”, ya que la industria cinematográfica hizo del conflicto bélico y sus caudillos un tema rentable (Pineda Franco 472). Y como veremos en la película *Villa Rides* del director Buzz Kulik, la Revolución y la imagen de Pancho Villa sólo son utilizadas para fines comerciales, puesto que el verdadero héroe de la historia es un personaje norteamericano inventado que salva el movimiento armado.

*Villa Rides* es una súper producción cinematográfica que cuenta algunos de los hechos y hazañas de Pancho Villa durante el período en el que fue subordinado de Victoriano Huerta. Esto ocurrió en la época que duró la sublevación de Pascual Orozco (en el filme sólo se refieren a los contrarrevolucionarios como los “Colorados”) contra el gobierno de Francisco I. Madero. En esta película, el capitán Francisco Ramírez es un líder Colorado para quien un piloto de aviación estadounidense, Lee Arnold (Robert Mitchum), trafica armas. Mientras Arnold esperaba en un pueblo perdido a que su avión fuera reparado después de un mal aterrizaje, éste observa que las tropas de Ramírez atacan y saquean la población. Más tarde es testigo de cómo Villa (Yul Bryner) sorprende y derrota a las tropas de Ramírez. Los villistas arrestan a Arnold por suministrar armamento al enemigo y lo envían a ser ejecutado. Sin embargo, para salvar su vida el piloto hace un trato con Villa de emplear su avión y sus destrezas para pelear por su causa. Villa acepta el trato con Arnold. Así, mientras los villistas atacan un tren, Arnold bombardea las tropas enemigas con dinamita fabricada a mano. Más tarde, los ataques aéreos de Arnold salvan a Pancho Villa cuando éste había sido enviado por Huerta en una misión suicida. Acto seguido, Arnold escapa a Texas y Villa es arrestado y hecho prisionero por desobedecer las órdenes de Huerta. Eventualmente Villa escapa de la cárcel y va en busca de Arnold a El Paso, Texas, para convencerlo de luchar a su lado en una nueva revolución cuyo objetivo es deponer a Huerta, quien había derrocado a Madero.

Adela Pineda Franco menciona que la mayoría de las películas estadounidenses sobre Pancho Villa que se produjeron después de *Viva Villa!* sólo buscan explotar “la leyenda del caudillo con fines comerciales y sin gran pretensión histórica respecto a la Revolución mexicana” (486). *Villa Rides* pertenece a dicha clase de obras cinematográficas a las que alude Pineda Franco. Como podemos observar, la película de Kulik es una confusa distorsión de los hechos históricos de la Revolución Mexicana con el propósito de presentar a un estadounidense, Lee Arnold, como el héroe de la historia y



no a Pancho Villa como sugiere el título de la película. Por lo tanto, cinco décadas después de terminada la Revolución, Arnold sigue siendo la representación de ese personaje ficticio creado por el cine para acrecentar el patriotismo, el ego y la ilusión de superioridad en las audiencias de Estados Unidos. Claramente, el filme es una producción comercial para consumo del público general estadounidense. Esta decisión implicaba el empleo de las estrategias, estereotipos y lugares comunes cinematográficos por mucho tiempo establecidos por el cine de Hollywood con el fin de complacer psicológicamente a los espectadores. Por ello, la película de Kulik no hace más que reforzar y perpetuar los prejuicios negativos que el público tenía de los mexicanos y sólo se vale de la figura de Pancho Villa para fines comerciales aprovechando su fama y éxito como revolucionario. Recordemos que la reputación más conocida de Villa es aquella de excelente jinete y de gran pistolero, cualidades que coinciden con los elementos más importantes del *cowboy* en el mito del Lejano Oeste norteamericano. De allí que este tipo de películas “revolucionarias” se encasillaban dentro del género de las producciones *western*. Por consiguiente, como indica Pineda Franco, no es de sorprender que el mito de Pancho Villa como vaquero formidable “haya sido la base para la manipulación política y comercial de su imagen por parte de las compañías cinematográficas norteamericanas” (483).

Se puede sostener que los estereotipos, sobre todo en los medios de comunicación, no son accidentales ni mucho menos inocentes. Estos constituyen una agenda política muy específica tocante a los grupos que representan. En otras palabras, las imágenes reflejan las actitudes y prejuicios de los grupos hegemónicos que los exhiben. En el caso de Estados Unidos, hablamos de una burguesía anglosajona y protestante. Dichos estereotipos, que representan toda una asociación de ideas relacionadas con particulares grupos culturales, raciales o étnicos, tienen un fin indirectamente didáctico. El cine, aunque lo nieguen sus productores para eludir cualquier responsabilidad de los efectos que sus películas puedan provocar, también

posee elementos relacionados con la enseñanza informal. Así, las películas son parte de la educación de lo que Carlos E. Cortés designa como el “currículo social” que incluye la familia, los amigos y compañeros, el barrio, las iglesias, las instituciones, las organizaciones sociales y los medios de comunicación. Cortés sostiene que el cine como recurso propagandístico es parte de la educación informal de los individuos, ya que enseña una gran variedad de temas contribuyendo así a la comprensión y malentendidos de las relaciones interculturales, interracial e interétnicas (75). Entonces, las representaciones de los estereotipos en el cine son diseminadas de forma masiva y rápida debido a la naturaleza de esta vía de información. En una palabra, el cine sí enseña, ya que según observa Cortés, “[...] evidence clearly demonstrates that feature films have contributed to inter-group stereotyping and understanding, as well as to positive or negative self-concept. They form, in short, a powerful public textbook” (91).

Por otro lado, Homi Bhabha nota que en el ámbito internacional la creación y representación de estereotipos negativos, es parte integral de un discurso colonialista. Bhabha señala que para justificar la colonización de los diferentes grupos raciales y culturales los países colonialistas se valen de un discurso en el cual se representa a los sujetos colonizados como una población de tipos degenerados con base en su origen racial. Esto se da con el fin de justificar la conquista para de esa forma establecer sistemas de administración e instrucción (Bhabha 70). Dicha degradación sistemática de los mexicanos fue exactamente lo que hicieron los primeros autores estadounidenses que escribieron sobre ellos en el siglo XIX donde los pintaban con los vicios y defectos humanos más abominables. Por su parte, el cine continuó las mismas normas establecidas por la literatura.

*Villa Rides* presenta una cultura mexicana en términos estereotípicos y generales. Dicha cultura se exhibe como atrasada tecnológicamente y la gente se guía por los sentimientos y los instintos. Estos mexicanos del filme sólo se preocupan por el momento presente, son crueles, sanguinarios, ingenuos, ignorantes, perezosos y estúpidos. Mientras

que los hombres son brutales, misóginos y autoritarios con la familia, las mujeres mexicanas son representadas como sensuales, provocadoras, sumisas y siempre dispuestas a sacrificarse por el héroe estadounidense. En lo referente a la representación de Pancho Villa, éste sigue siendo el buen salvaje ingenuo que describió John Reed en sus artículos periodísticos de 1914. Al igual que el personaje de *Viva Villa!*, las acciones de violencia del Pancho Villa de Kulik, como menciona Mistrón, “[...] appear to contradict his goal of justice and democracy for the downtrodden” (10).

Así, en la película de Kulik, cuando Arnold llega a Chupadero (así se llama el pueblo) éste es conducido a lomo de burro por todas las calles en busca de un herrero para que repare su avión. El estadounidense causa tremenda admiración entre la población por el simple hecho de ser un “gringo de El Paso”, por lo que una abigarrada muchedumbre de todas edades y géneros lo guía y acompaña dando gritos de júbilo. El viejo que conduce el burro donde se pasea Arnold va vociferando eufóricamente por las calles: “This is mister Arnold, he is a gringo from El Paso, and I’m taking him to a blacksmith!” (*Villa Rides*). Durante este paseo, Arnold cruza miradas con una guapa muchacha con la cual tendrá un romance en su estadía en Chupadero. Cuando el piloto conoce al herrero, quien resulta ser el padre de la chica, el mexicano le ofrece su amistad incondicional y su casa al estadounidense llamándolo “compadre”. El herrero nunca se dio cuenta de que Arnold traicionó esa amistad acostándose con su hija mientras él y su hijo hacían la siesta del medio día junto al río.

En las escenas mencionadas arriba podemos observar varios de los estereotipos relacionados con los mexicanos que el cine de Hollywood había propagado desde sus inicios. En primer lugar, la población es representada de forma sumamente simple al emocionarse excesivamente ante la presencia de un estadounidense. En segundo lugar, los mexicanos sienten gran admiración por los norteamericanos y desean su amistad (esta conducta favorable, sin duda, tenía la intención de ser representada como un elemento positivo para ganarse la buena voluntad de la audiencia en Estados Unidos). En tercer

lugar, tenemos a la consabida señorita mexicana que se enamora del héroe norteamericano aunque éste sea visiblemente muchos años mayor que ella. Y en cuarto lugar, la cinta exhibe una sociedad atrasada en cuestiones de tecnología, ya que el burro que monta Arnold representa el modo de transporte mexicano de mayor avance y popularidad, mientras que el avión es el transporte más moderno estadounidense. Es notable que en el filme existe una intención de hacer este contraste entre el burro que representa el atraso de la cultura mexicana y el aeroplano que refleja el progreso tecnológico norteamericano.

Pancho Villa es el personaje con quien más se ensaña la película, a cuya memoria supuestamente es dedicada la producción. Aunque en algunos aspectos la figura de Villa es idealizada, sobre todo en la apariencia física, ya que lo representa alto, esbelto, guapo y siempre impecablemente trajeado, en la mayor parte del filme el guerrillero nortño es exhibido como una mera caricatura poseedora de los “defectos” que se adjudicaba a los mexicanos. Pancho Villa es tan ignorante como ingenuo. Esto se puede ver en la escena donde el jefe revolucionario le pide a Arnold que lo enseñe a volar el avión creyendo que es tan fácil como montar a caballo. Y de hecho, Villa intenta pilotear el aeroplano de Arnold pero por suerte para él no logra hacer que levante el vuelo. A todas luces este episodio inventado por Hollywood tenía el propósito de hacer reír a la audiencia norteamericana, mofándose de la supuesta ignorancia y la ingenuidad de Villa. Se podría decir que el Pancho Villa de *Villa Rides!* es una versión actualizada del personaje de *Viva Villa!* de Conway. La diferencia entre los dos personajes, como ha notado Mistrón, es que en la película de Kulik el guerrillero nortño no es representado como un bufón y la violencia y atrocidades son cometidas por su asistente Rodolfo Fierro (10).

Pancho Villa es retratado como el buen salvaje cuya única guía son los sentimientos y la intuición, mas nunca la razón (o el dinero). Cuando Villa se entrevista con Francisco I. Madero para ponerlo sobre aviso del peligro de confiar en Victoriano Huerta, el guerrillero nortño no puede ofrecerle pruebas concretas al Presidente. Pancho

Villa sólo se limita a asegurarle a Madero que la única prueba de deslealtad de Huerta es que el propio Villa puede sentirla, e incluso, es capaz de olerla. La traición de Huerta al Presidente dan toda la razón y crédito a Villa, aunque demasiado tarde para Madero. Dichos presentimientos hechos realidad confirman que Villa no ha perdido el sentido de la intuición, lo cual se debe a que está más cercano a la naturaleza que los hombres civilizados como Arnold o el mismo Madero. En otras palabras, Pancho Villa posee las mismas intuiciones que tienen los animales cuando presienten un peligro inminente.

### **C. *AND STARRING PANCHO VILLA AS HIMSELF* DE BRUCE BERESFORD**

La película *And Starring Pancho Villa as Himself* de Bruce Beresford es una producción menor, aunque de gran calidad técnica, que fue filmada para ser transmitida por televisión. En ella se representa a un Pancho Villa (Antonio Banderas) más ambivalente que en otras producciones estadounidenses. Sin embargo, el Villa de Beresford está más cercano a ser un personaje puramente ficticio que al sujeto histórico, ya que éste continúa siendo esencialmente el personaje cinematográfico creado por Hollywood para consumo de un público estadounidense. Por ejemplo, además de hablar un inglés bastante comprensible, Villa también es un experto en historia y cultura de Estado Unidos a donde anhela enviar a sus hijos a cursar estudios universitarios. En este filme, el guerrillero norteamericano sigue siendo el típico revolucionario bárbaro que todo lo arregla por medio de la violencia. Además de ser mujeriego, cruel, inescrupuloso y sanguinario, el Villa de Beresford siempre busca la buena voluntad de los estadounidenses, particularmente la del héroe de la película que en este caso es Frank Thayer (Eion Bayley) a quien Pancho Villa se refiere con el apodo de Panchito.

El enfoque principal del filme es el célebre contrato que Villa firmara con la Mutual Film Corporation, cuyo representante era Thayer. En tal acuerdo se estipulaba que la

compañía cinematográfica gozaría de los derechos de filmar las batallas del jefe rebelde (en los días y las horas que los productores dispusieran) y Pancho Villa facilitaría y protegería la producción de películas sobre la guerra. Refiriéndose al contrato, Zuzana Pick explica que: “[o]n the official document, provisions were made that guaranteed safe conduct, duty-free import of film equipment and train transportation on controlled territories, and food and living quarters for men and horses” (39). Si este contrato, como indica Pick, transformó a Villa en una celebridad de los medios de comunicaciones y elevó su prestigio en el ámbito internacional, “it also generated narratives and representations that minimized its significance” (40). La idea de filmar batallas de guerra reales y luego presentarlas ante una audiencia en una sala de cine tenía fascinados a los cineastas de la Mutual Film, sobre todo a Harry E. Aitken que era el presidente de la compañía cinematográfica. Refiriéndose a Aitken y la posibilidad de filmar combates verdaderos durante la Revolución Mexicana, Terry Ramsey sostiene que:

There was an appeal to the ever-glowing imagination of Aitken in this daring idea. Saturday, January 3, 1914, Frank M. Thayer, acting for the Mutual Film Corporation, signed a contract with Villa in Juarez, taking over the screen rights to the Villa version of the salvation of Mexico by torch and Mauser. It was agreed that Villa was to fight his battles as much by photographic daylight as possible. He received in hand paid, in most excellent gringo money, \$25,000. (671)

Con la filmación de estas batallas auténticas Aitken intentaba revolucionar el cine que aún se encontraba en pañales en 1914. Al presentarse dichas escenas en el teatro, el público sería testigo de la historia actual. Debemos mencionar también que el cinematógrafo alteraría el curso de la historia de un país, puesto que los revolucionarios tendrían que planear sus combates de acuerdo con los designios de los directores del filme. Por ejemplo, según explica Ramsey, Villa tuvo que demorar el largamente planeado ataque al pueblo de Ojinaga hasta que los hombres de la Mutual Film llegaran al lugar de la batalla armados con su “artillería fotográfica”. Ramsey agrega que una vez que las cámaras se hubieron posicionado, “the offensive swept forward and Ojinaga fell

to Villa and film” (672). Tocante a la sonada batalla de la ciudad de Torreón, Ramsey señala lo siguiente:

For the benefit of the films Villa staged an excellent shelling scene with a battery of light field guns. The picture went from close-ups of the guns to telephoto long shots of the hillside under fire, with bodies of men flying in the air after the shell bursts. The ugly rumor got about that the hillside had been planted with otherwise useless prisoners as properties. (673)

Este tipo de acciones que también reportaron los propios camarógrafos, además de ejecuciones públicas montadas especialmente para las cámaras de cine con el propósito de ayudar en las dificultades técnicas ponían en duda la autenticidad de las imágenes de la guerra y el impacto político de filmar batallas auténticas (Pick 40). Dando por hecho real todo lo que menciona Ramsey sobre el contrato entre Pancho Villa y la Mutual Film la obra de Beresford recrea la película que presuntamente se produjo a raíz del dicho acuerdo: *The Life of General Villa* producida por David H. Griffith y dirigida por William Christy Chabanne en 1914. En su reproducción del filme original, Beresford incluye las batallas de Ojinaga y Torreón cuyas imágenes, según Ramsey, fueron captadas por los “valientes” camarógrafos de la Mutual Film (672).

Independientemente de si los eventos realmente sucedieron como los cuenta Ramsey, puesto que no existen las imágenes filmadas que describe, ni tampoco provee referencias a sus declaraciones y comentarios, el filme *And Starring Pancho Villa as Himself* continúa representando a los mexicanos de una forma negativa. Además, como ha notado Pick, la exhibición de Villa y la historia no difieren de otras películas de Hollywood. En palabras de Pick, “[w]hat remains is nothing more than a made-in-Hollywood spectacle that uses the revolution as a pretext for moralizing statements on war and representation” (57). Por consiguiente, la obra cinematográfica no muestra una visión balanceada de Pancho Villa. La distorsión de Villa en esta película tiene su explicación en la propia naturaleza del cine. Deborah Mistrón sostiene que las razones por las cuales el cine es incapaz de representar a un Pancho Villa redondo se debe a que

las producciones cinematográficas incorporan los hechos históricos y las leyendas sobre las figuras como Villa y los presenta según su conveniencia. Mistrón también sostiene que:

In addition, the cinema has long demonstrated a strong penchant for melodrama, that is, the tendency to concoct stories with stereotypically virtuous heroes and vicious villains and a rigid and simplistic code of good and evil. Villa's rather contradictory combination of attributes, however, makes him difficult to fit into exemplary and sharply defined ethical categories. As a result, he has been particularly vulnerable to both positive and negative distortions of his character in order to reinforce certain moral, ethical, and political values. (2)

A esto podemos agregar que el cine se vale de los hechos más sensacionales e insólitos de la historia para captar la atención del público.

En cuanto a la representación de los mexicanos en *And Starring Pancho Villa as Himself* estos siempre son mostrados en un plano de inferioridad respecto a los estadounidenses. En tal sentido el comentario social de la película de Beresford no difiere mucho de aquellos de las películas de Kulik y de Conway producidas varias décadas antes. Podemos comprobar que los prejuicios que se tenían de los mexicanos a principios del siglo XX en el cine de Estados Unidos no han cambiado significativamente en los comienzos del siglo XXI. La cultura mexicana sigue siendo representada por los directores de cine norteamericanos como violenta y atrasada. Los mexicanos se exhiben como crueles, perezosos, amoraless y guiados por los sentimientos. Tocante a la representación del sexo femenino, esta película los muestra como mujeres fáciles y siempre dispuestas a acostarse con los norteamericanos.

El asunto principal del filme es, pues, el contrato que Villa firmara con la Mutual Film y toda la película se trata de la filmación de *The Life of General Villa*, donde Pancho Villa hace el papel de sí mismo. Es decir, la de Beresford es una meta-película y de ahí el título del filme. El director de *And Starring Pancho Villa as Himself* muestra a un Villa muy espabilado en la utilización de los recursos propagandísticos para favorecer su causa revolucionaria y su propia imagen. De allí que el guerrillero norteamericano, como ha notado



Pick, es el iniciador del contrato con la casa cinematográfica, y es él quien lleva a Thayer a México y las películas a la Revolución. En palabras de Zuzana Pick y refiriéndose a Villa, “[h]e partakes in the film’s emphasis on visual agency with most moments of conflict revolving around de desire to control [his] representation” (51). No hay duda que la idea que Beresford tiene de Pancho Villa no es un elemento nuevo ni original, puesto que Ramsey lo menciona en su libro:

Pancho Villa would inscribe his glories in the living shadows of the screen and let the theatre proscenium be his Arc de Triumphe. Meanwhile, in an immediately practical sense, a picture of the success of Villa would make Villa more powerful in taking tribute of those foreign interests which could use the friendship of any Mexican government whatsoever. (Ramsey 671)

Con esta actitud, como menciona Pick, Pancho Villa toma parte activa en el énfasis de la película al otorgarle agencia visual y en la mayor parte de las veces el conflicto se concentra en el deseo del guerrillero nortño por controlar su propia imagen mediática (51). Pick indica que, “[w]hether the effect is dramatic or comedic, he is shown as being responsive to the visual apparatus both as a naturalized and as an imaginary projection of identity and history” (51). Todo el esfuerzo que hace Villa por controlar su imagen, como podemos deducir en la película, tiene el propósito de obtener la buena opinión del público norteamericano y consecuentemente el apoyo político de Washington. De más está mencionar que al presentar esta idea, el director coloca al gobierno de Estados Unidos en una posición paternalista en relación con los revolucionarios mexicanos que buscan su aprobación.

Frank Thayer, quien en el filme es sobrino de Aitken, es el responsable de que se lleve a cabo la película sobre la biografía de Villa y que se presente al público norteamericano. Thayer se encuentra obsesionado con la figura del revolucionario nortño a quien idealiza y admira enormemente. Su inicial interés por Pancho Villa se debe a razones ideológicas y humanitarias. Pero en el proceso de la filmación de la película, Thayer desarrolla una firme amistad con Villa. La simpatía que siente Thayer

por el guerrillero nortño funciona como estímulo para la producción de *The Life of General Villa* a costa de perder la vida filmando las batallas. La realización del filme era su forma de agradecer el cariño de Pancho Villa porque, a la larga, ayudaría a su causa revolucionaria presentándolo como un héroe popular mexicano ante las audiencias estadounidenses. Como consecuencia, ese público se opondría a toda intervención en México por parte del gobierno de Estados Unidos.

Al mirar este filme no se puede menos que pensar en John Reed y su libro de reportajes *Insurgent Mexico*. Existe un claro paralelismo entre las razones de Thayer y las de Reed, pues ambos cruzan la frontera y reportan los eventos que estaban ocurriendo en el vecino país del sur. La amistad que forja Thayer con Pancho Villa es similar a la que supuestamente desarrollara Reed con el mismo Villa. Se podría decir que la historia literaria de John Reed es reproducida en la versión cinematográfica de Beresford. El propio Reed es un personaje de mediana importancia en la película, ya que éste representa la voz del intelectual en la historia de Beresford. Tocante al papel de Reed en la película, Pick sostiene que, “Reed is a witness, as well as a socially and politically responsive interlocutor. With Thayer at his side, he is addressed as ‘Juanito’ when Villa solicits his feedback on what Americans will think of the movies” (55). Aunque John Reed no menciona en sus escritos el contrato entre Villa y la Mutual Film, es claro que *Insurgent México* fue una fuente importante de inspiración al llevar a cabo la película. Por tal razón las imágenes de los mexicanos que *And Starring Pancho Villa as Himself* presenta son muy similares a las que describió Reed en 1914.

Así, Beresford glorifica a Pancho Villa en el plano ideológico, y en otros aspectos lo llega a desmitificar. Cuando Villa firma el contrato con la Mutual Film, el guerrillero sorprendentemente usa lentes para leer. Al realizarse este hecho inusual, como nota Zuzana Pick, su identidad se alinea con la idea de raciocinio, desafiando de este modo la imagen que se tenía de un Pancho Villa analfabeto y simplón que siempre era guiado por los instintos (49). Además, como observa Pick, Pancho Villa, “[...] comes across as

commercially astute and politically informed. He forces an adjustment from 10 to 20 percent in profits and declares his confidence in moving images to counter the Hearst press-led misinformation campaign” (49). Sin embargo Beresford también lo representa como un hombre soez en la realidad práctica. Dicha vulgaridad de Villa deviene no por su natural individualidad, sino por pertenecer a una cultura muy poco refinada como es representada la mexicana. En contraste, podemos notar que la cultura y sociedad estadounidenses se manifiestan en el filme impecablemente elegantes y delicadas. Los personajes norteamericanos son sensibles, humanitarios y artísticos, mientras que los mexicanos visten de forma rudimentaria, invariablemente sucios y sin afeitado. Los norteamericanos siempre lucen trajes immaculados y el rostro lo llevan perfectamente bien afeitado, esto a pesar de que muchas de las escenas se dan en medio del desierto y pueblos perdidos en el norte de México, donde difícilmente encontrarían un lugar donde lavarse la cara y mucho menos la ropa. Mientras que los mexicanos sudan, escupen y orinan en público, los estadounidenses se admiran y espantan de estas actividades propias de una cultura “vulgar” y “bárbara”. Vemos que mientras los revolucionarios mexicanos luchan en una encarnizada guerra civil, los ciudadanos de Estados Unidos se deleitan en observar algunas de estas batallas desde el lado norteamericano como si fueran espectáculos montados para su propio entretenimiento. Y para aquellos que no pueden presenciar los combates en vivo desde un lugar protegido, Hollywood intentaba proveer esa experiencia al público desde la comodidad de una sala de cine.

De este modo para los norteamericanos la Revolución Mexicana se reducía a un mero drama y un espectáculo cuyos actores eran los revolucionarios (Pick 47). En palabras de Pick, “Americans equated prevailing responses to the camera to backwardness and projected deeply internalized prejudices onto the visual apparatus” (47). Esta actitud de los directores hollywoodenses y las propias audiencias comprueba la teoría de Abdul JanMohamed tocante a la representación de las culturas minoritarias desde la visión dominante estadounidense. Según JanMohamed la cultura preponderante

norteamericana siempre representa a las culturas minoritarias como subdesarrolladas, imperfectas e infantiles. En cambio, como indica el mismo JanMohamed, si dichas sociedades son dominadas por el materialismo, tal como lo es la cultura mayoritaria, éstas son vistas como inauténticas, perversas y criminales (4-5). En todos los casos podemos notar que el cine de Hollywood se vale de desprestigiar y degradar a las otras culturas y sociedades para así posicionarse en un plano de superioridad sin tener que expresarlo directamente.

### ***Conclusiones***

Podemos concluir que los estereotipos y los prejuicios que creó la literatura popular estadounidense del siglo XIX respecto a los mexicanos se agudizaron y extendieron con la llegada del cine. La explicación de la mala representación de la población y cultura mexicanas en el cine de Hollywood obedece a varios factores coincidentes entre los cuales se puede contar el hecho de que el cine era una novedad a principios del siglo XX. Por lo tanto la gran asistencia del público a las salas de cine por todo el país ayudó a la rápida difusión de las imágenes e ideas proyectadas por este medio de comunicación. El cine de Hollywood continuó los estereotipos negativos que las novelas y las crónicas de viajes habían popularizado, ya que era más práctico y económico proseguir las representaciones ya establecidas por la literatura. En otras palabras, debido a que las producciones cinematográficas constituyen una inversión sumamente costosa, para poder recuperar su dinero y trabajo invertido, éstas no se podían dar el lujo de presentar temas que contradijeran las ideas ya fundadas en la mente popular. Por consiguiente, su éxito y supervivencia dependía de la buena recepción por parte de las audiencias.

En las tres películas analizadas en este capítulo, podemos notar que Pancho Villa encarnaba la mayoría de los estereotipos mexicanos por ser la más representativa de esa

cultura. En particular, Villa era la encarnación del mexicano agresivo, ignorante, mujeriego, salvaje y de buenos sentimientos. Todos estos elementos se reunían en un solo tipo exhibido por el cine de Hollywood: el revolucionario mexicano, quien para los estadounidenses se reducía al *greaser*. Así, las películas *Viva Villa!*, *Villa Rides* y *And Starring Pancho Villa as Himself* representan al guerrillero nortño de forma invariablemente despectiva y caricaturesca. En las tres producciones, Villa es personificado como un tipo vulgar, ignorante y como un niño salvaje y violento. Esta forma de representación era la vieja estrategia que los países colonizadores siempre habían empleado para legitimar la conquista de sociedades cuya religión, raza, cultura y civilización no se ajustaba a la suya propia.

Así, estas películas combinan elementos de ficción, leyenda y algunos trozos autobiográficos de Pancho Villa para crear historias melodramática con personajes y tipos cinematográficos inventados. El Villa que presentan las cintas es un bufón tosco y violento cuya ingenuidad raya en lo pueril. Pero el empleo de la extrema violencia hace del Pancho Villa de los filmes un hombre bárbaro y sanguinario. Esta imagen no era nada nuevo para la imaginación popular de la población estadounidense, puesto que la literatura del siglo XIX ya había creado esa idea de los mexicanos. Sin embargo, aquello que le gana la simpatía del público norteamericano al Villa de estos tres filmes es su amistad con el héroe norteamericano y su fascinación por la cultura, la tecnología y el gobierno de Estados Unidos.

## Capítulo 5: La desmitificación de Villa en obras recientes

### *Introducción*

De Pancho Villa siempre se ha escrito de forma muy partidaria. Por lo general, los autores dejan entrever sus intenciones y puntos de vista al momento de elegir el tema de sus escritos. Unos se enfocan en ciertas características negativas que ya han resaltado otros escritores sobre la personalidad del guerrillero nortño con el propósito de desprestigiar su figura. Otros se centran en los elementos positivos con los cuales se asocia Villa para de esa forma crear una imagen positiva del personaje histórico. Las interpretaciones opuestas que hacen Sabina Berman y Paco Ignacio Taibo II de Pancho Villa son ejemplares de esa lucha intelectual por refutar las distintas representaciones del jefe revolucionario. Esto se da a pesar de que ambos autores tienen la intención de traerlo a un plano más humano, separando al personaje histórico del mito que lo envuelve. Mas el intento de desmitificación de cada uno de estos escritores tiene un propósito distinto. Mientras que por una parte el deseo de Berman es socavar y ridiculizar el lado machista de Villa, por el cual su figura es tan célebre en algunos ámbitos sociales, por el otro, el libro de Taibo posee un sutil fin de refrendar y actualizar el elemento heroico de la figura de Pancho Villa. En ambos casos cada autor toma un aspecto mítico de la figura del jefe rebelde para desmitificarlo. No obstante, lo único que logran hacer en sendas obras literarias es recrear y reinterpretar el mito de Villa.

Así, en su obra de teatro titulada *Entre Villa y una mujer desnuda* Berman representa a Villa como la figura estereotipada del macho mexicano del cine de la posrevolución. Esto es, el Pancho Villa de Berman vive para la violencia y las mujeres. Este personaje es sobre todas las cosas viril y sentimental cuyo deseo más importante es el de controlar a las mujeres. De esta forma, en la obra de Berman se desecha la causa

social de Villa, puesto que el personaje está en la lucha armada porque goza de la violencia y gusta de cometer atrocidades cobijado con el manto de la Revolución. Por consiguiente, ese aspecto violento y misógino es el que Berman intenta socavar, ya que es el modelo subconsciente de un gran número de hombres mexicanos.

Como parte de la solución al problema del machismo, la dramaturga sugiere que el hombre debe destruir ese aspecto de su personalidad para de esa forma llegar a la verdadera emancipación de los sexos. En la obra *Gina* acaba con el orgullo sexista de Adrián con su mera afirmación y su decisión de tomar control de su propio destino. Entonces el mensaje de Berman es claro; las mujeres deben liberarse de las situaciones opresivas y desiguales en sus relaciones con los varones valiéndose de sí mismas. Los hombres, por su parte, deben despojarse del macho que llevan dentro y ceder una parte del poder social. Si ambos sexos sacrifican algo de su parte, estos podrán llegar a un acuerdo mutuo que sea beneficioso tanto para hombres como para mujeres.

Por su parte, en su texto titulado *Pancho Villa: una biografía narrativa* Taibo se propone desmitificar a la figura negativa que se había creado de Pancho Villa. Para lograr su propósito, el narrador intenta desmentir algunas de las aseveraciones difamatorias del guerrillero nortño, creando como resultado una elegía del personaje histórico. Por lo tanto, Taibo hace uso de la historiografía, la biografía y la narrativa para la confección de su historia.

Teniendo en cuenta la imposibilidad de ser objetivo, Taibo en muchos de los casos se vale del diálogo de los personajes históricos para hilar su narración. Así, el autor renuncia a la objetividad porque sabe a la perfección que, como indica Walter Love, ninguna historia puede ser objetiva, ya que todo lo vemos desde un punto de vista específico (37). Algunas de estas perspectivas, según Love, incluyen las del autor y la de toda su generación (38). El autor se enfoca en los acontecimientos en torno a la vida de Villa y aunque menciona los cuentos y leyendas inverosímiles que crearon su mito, éste les da una segunda importancia. Lo esencial, en todo caso, son los detalles con los cuales

se narran dichas historias. Y esos elementos históricos que incluye Taibo son precisamente los que le confieren un alto grado de verosimilitud a su narración. Esto nos lleva a creer que las historias no necesitan ser verdad para ser creíbles. Respecto a los detalles, estos pueden ser fabricados y mal interpretados.

Podemos añadir que el uso del diálogo de Taibo, además de narrar los elementos históricos, otorga una fuerte dosis de dramatismo a la historia. Como resultado, es más fácil para el lector llegar a percibir los eventos, como una ficción. Además, el narrador usa vocabulario que sugiere al lector que no debe creer a pies juntillas todo lo que se narra o se ha dicho sobre Villa. De esta manera, siempre alineándose con el villismo y su causa revolucionaria y social, Taibo procura refutar algunos de los comentarios que más desprestigian la figura de Pancho Villa, y los cuales se tenían como verdades inamovibles. De esta manera, Taibo se vale tanto de la historiografía como de la narrativa para presentarnos a un Villa más humano.

#### **A. *ENTRE VILLA Y UNA MUJER DESNUDA* DE SABINA BERMAN**

La obra teatral *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman cuenta la historia de amor de Gina y Adrián, dos personas maduras (de algunos 40 años) que quieren vivir su relación sentimental con total libertad. Adrián es un profesor de historia en proceso de divorcio que escribe un libro sobre la vida de Pancho Villa. Gina es una madre soltera y mujer de negocios relacionados con las maquiladoras en el norte de México. Ambos han acordado vivir separados y verse sólo cuando así lo deseen, ya que entre ellos no existe ningún compromiso formal. Sin embargo, su relación cambia cuando ella se da cuenta que tiene necesidades como mujer que Adrián se niega a satisfacer. Gina desea tener una estabilidad emocional que Adrián no quiere ofrecerle, por lo tanto ella procura cumplirla iniciando una relación amorosa con Ismael (un chico



considerablemente más joven que ella) que está dispuesto a darle esa tranquilidad. Cuando Adrián se da cuenta que Gina lo ha cambiado por alguien más joven que él, su orgullo herido de macho lo conduce a adoptar la personalidad de Pancho Villa. Es en ese momento que Villa se convierte en el consejero personal de Adrián, es decir, en su *alter ego*.

Así, en el contexto de una historia sentimental de dos personajes contemporáneos Berman trae a colación la figura del máximo representante del machismo mexicano, al general Pancho Villa. La aparición de Villa en la obra teatral, como ha notado Brencio Patiño, tiene el propósito de mostrar que dichos personajes “llevan consigo el bagaje de una cultura totalmente falocéntrica” (112). Por consiguiente, la relación entre Adrián y Gina no es exactamente equitativa ni libre como ellos suponen. Cada uno de los personajes es la representación de su género. Es decir que, aunque aparentemente son modernos y progresistas, ninguno de los dos puede escapar del modelo de comportamiento prescrito por una sociedad regida por un orden patriarcal. Tocante a la representación de los roles sociales de los protagonistas de la obra, Patiño indica que:

Obviamente, Gina representa aquí el ideal romántico del amor generalmente asociado con las mujeres más que con los hombres. Gina desea tener una relación tranquila y serena, como lo demuestra tratando de alargar su convivencia con Adrián, fuera de la recámara. Adrián, por su parte, busca desesperadamente el momento de poseer sexualmente a Gina. No le interesa tomar el té con Gina ni charlar con ella, sino llevarla directamente a la cama para marcharse rápidamente al finalizar el acto sexual. (113)

Sin embargo, hacia el final de la obra podemos notar que Gina rompe con la actitud de pasividad y sumisión del modelo de la mujer tradicional mexicana para tomar su destino en sus propias manos y convertirse en una hembra con todo el poder asociado con los varones. Recordemos que es una mujer de negocios, inteligente y provee para ella y su hijo, a quien paga los estudios en el extranjero. A esto podemos agregar que sostiene una relación con un muchacho que, además de tener la mitad de años que ella, es su empleado.

Es precisamente al adoptar esta actitud “varonil” por parte de Gina que se intensifica la asociación de la personalidad de Adrián con la figura modelo de Pancho Villa, quien representa su orgullo herido de macho mexicano. El Villa de la obra es exhibido como el máximo exponente de los elementos machistas asociados categóricamente con “el Villa mítico de las películas mexicanas de los años cincuentas, sesentas y setentas. Perfectamente viril, con una facilidad portentosa para la violencia o el sentimentalismo” (Berman 15). En otras palabras, el Pancho Villa que representa Berman es una de las imágenes estereotipadas del revolucionario ignorante, porfiado, mujeriego, misógino y bárbaro que los enemigos de Villa, particularmente del régimen carrancista, habían impulsado para desprestigiarlo. En esta interpretación de Pancho Villa podemos apreciar la influencia de los autores que se dedicaron a crear una imagen negativa de su figura, tal como Celia Herrera, José Vasconcelos e incluso Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente*.

Entonces, podemos notar que en *Entre Villa y una mujer desnuda* Berman muestra a Pancho Villa no como un héroe revolucionario que luchaba por un cambio social para el pueblo. La autora lo representa como un criminal y un enemigo del género femenino. Esto se puede vislumbrar cuando doña Micaela Arámbula, madre de Pancho Villa, lo tilda de asesino y bandolero cuando él se encontraba en plena lucha contra el carrancismo. En el diálogo que sostienen Villa y su madre, cuando el guerrillero intentaba obsequiarle algunas joyas, podemos apreciar lo siguiente:

DOÑA MICAELA: ¿Qué quiere que haga con esta riqueza? ¿Colgármela pa’ pasear por la plaza, pa’ que todo mundo sepa y conozca que m’ijo es un bandolero?

VILLA: Un revolucionario, mamá.

DOÑA MICAELA: Usté sólo viene a verme cuando le queda cerca de una guerra, o otra de sus criminalidades. (Berman 37)

Claramente para doña Micaela hacer la guerra contra la opresión es una criminalidad aunque los beneficiados fueran las personas más humildes y pobres como ella. Por lo

tanto, las palabras de la madre de Villa resultan difíciles de creer y sólo pueden interpretarse como el propio criterio y opinión de Berman.

Vemos que la madre le niega la bendición a su propio hijo porque según ella Villa había cometido muchos pecados, particularmente por tener hijos por doquier con diferentes mujeres sin estar casado con ninguna de ellas. Además, la vieja insinúa que Pancho Villa se encuentra en la lucha armada por su propio gusto, cuando podía llevar una vida tranquila al lado de una sola mujer:

DOÑA MICAELA: Pero es que la vida que llevas, siempre a salto de mata. ¿Quién le zurce los calcetines? ¿Quién se fija que tu sarape esté limpio? Y si te duele una muela, ¿a quién le cuentas?

VILLA: Pos 'ai tengo unas cuantas señoras que me quieren...

DOÑA MICAELA: Pero ni una casada contigo por la Iglesia y ante Dios.

VILLA: Cómo no. Cinco casadas conmigo por la Iglesia y ante Dios.

DOÑA MICAELA: ¡Jesús santo! (*Se persigna*) ¡Nombres! (Berman 38)

También podemos notar que doña Micaela no cree en la causa revolucionaria de Pancho Villa ni mucho menos que su hijo pueda establecer una sociedad justa. En el siguiente diálogo se trasluce el escepticismo de la madre del jefe rebelde:

DOÑA MICAELA: ¿Y hasta cuando vas a seguir así, guerreando?

VILLA: Hasta que dejemos colgados de los campanarios de la Catedral a todos los contrarrevolucionarios. Sobre todo al generalito ése, Elías Calles: a ése, de los huevos. Y luego...

DOÑA MICAELA: ¿Luego?

VILLA: Pos... hasta que dejemos bien hehecito al mundo.

DOÑA MICAELA: (*Llorando.*) Uuuujule, Pancho... 'Ta verde. No ande saltando.

VILLA: Es que a mí no me gusta andarme con rodeos.

DOÑA MICAELA: Que no saltes. (Berman 39-40)

Aquí, la falta de fe de doña Micaela en el éxito de la revolución que su hijo lidera es muy obvia. La vieja no cree en la posibilidad de que pueda llegar a lograrse la justicia social, cuanto más que su hijo sea uno de los que lleguen a imponerla en el mundo.

En la obra es muy patente que la imagen del Pancho Villa donjuanesco y violento, representante de cierto tipo del hombre mexicano, es la que Berman intenta desmitificar. La dramaturga presenta esta visión de Villa como el modelo subconsciente del hombre mexicano que debe ser destruido para que, tanto el hombre como la mujer, sean emancipados. En otras palabras, el hombre debe liberarse de sí mismo y la mujer del hombre. Por tal razón, como sostiene Patiño, el intento de suicidio de Adrián y la muerte de Villa en la obra representan el éxito alcanzado por Gina cuando ésta subvierte la ley patriarcal donde es totalmente normal que un hombre tenga amantes más jóvenes que él y que se aproveche sexualmente de su esposa (114). Indudablemente ésta es una manera de despojar de poder simbólico el ego del varón, el cual es representado por la fuerte figura de Pancho Villa. Al tomar la iniciativa las mujeres y llevar a cabo las actividades propias que se asocian con los hombres, estas se posicionan en un nivel de igualdad, o superioridad, en relación con ellos.

Someter a la figura de Villa a la autoridad de doña Micaela es una forma de ubicar a los varones en una posición de inferioridad ante las mujeres. Patiño sostiene que en este sentido la madre de Pancho Villa, "... representa para él la autoridad máxima y por lo tanto no se atreve a desafiarla. De hecho, el poder de la madre queda muy en claro cuando el revolucionario suplica la bendición de la madre y ésta se la niega [...]" (115). El inmenso poder de doña Micaela radica en el hecho de ser madre. En otras palabras, la superioridad de la mujer frente al hombre se sustenta en el no pequeño don de poseer la capacidad de dar vida. Veamos el siguiente diálogo entre Villa y su madre.

DOÑA MICAELA: Aquí tenga este arete de plata. Tiene una gota de sangre. Y aquí tome de una vez todo su oro, Panchito. Esta mamacita de usted es probe [sic] pero digna.

VILLA: Ayayayayay, qué hombre es mi mamá.

DOÑA MICAELA: No, nomás hembra que ha parido.

VILLA: Cállense cerros que mi madre habló. (Berman 38)

Ante esta situación incluso el hombre más misógino y asesino, como es pintado Pancho Villa en la obra, es capaz de doblegarse y suplicar por la bendición de una mujer cuya apariencia física es de fragilidad. Además, al referirse a Villa con el diminutivo de “Panchito” doña Micaela enfatiza su predominio sobre su hijo. Por su parte, Pancho Villa percibe y acepta que su madre realmente ostenta un poder real. Por tal razón, como ha notado Sharon Magnarelli, Villa procura dicha bendición de la vieja (47). Así, la madre de Villa despoja al hijo de toda arrogancia machista y lo sitúa en una posición de subalterno ante ella. De este modo, según indica Patiño, “... la maternidad provee a la mujer con un sorprendente poder. De hecho, y paradójicamente, la sitúa a un nivel hegemónico superior al del hombre” (114).

Sin embargo donde mejor se puede observar esa intención de desmitificar la figura de Pancho Villa en la obra de Berman es en las relaciones amorosas entre los hombres y las mujeres. Al proponer la emancipación de la mujer, Berman le da el tiro de gracia a Villa, quien representa el epítome del machismo. El planteamiento de la dramaturga es que al emanciparse las mujeres de los hombres, los beneficiados serán ambos géneros, ya que ellas se liberan de los varones opresores y ellos del peso del machismo. La propuesta de Berman para llegar a un cambio sustancial de ideología de género es permitir que las dos extremidades que separan a los géneros se acerquen a través de la creación de puentes entre ambos. Dicho enlace, como sostiene Margarita Vargas, “permite que los polos opuestos se toquen y generen la suficiente fricción para obtener algunas chispas de cambio” (77). En otras palabras, es necesario que tanto los hombres como las mujeres sacrifiquen algo de su parte para así llegar a un acuerdo mutuo que sea conveniente para ambos sexos.

Berman demuestra en su obra de teatro que sí es posible conseguir la emancipación de la mujer. Tal liberación femenina se puede interpretar como la adquisición del poder social monopolizado por los varones. Por tal razón el proceso que eso conlleva semeja a una verdadera batalla de los sexos. En esta lucha quien cede el poder se feminiza, y aquél que logra obtenerlo adquiere características masculinas por el hecho de que tal poder se asocia con los elementos varoniles. Dicha propuesta está estrechamente ligada con la de Michael Kimmel, quien sugiere que la masculinidad y la feminidad son características relativas que se construyen mutuamente. Para Kimmel esto significa que la definición de uno depende de la interpretación del otro y no se puede entender la construcción social de la masculinidad sin hacer referencia a la feminidad (12). De esta manera, según Manuel F. Medina:

Gina se ha posesionado este rol masculino y Adrián se esmera en arrebatárselo. El amor de Adrián hacia Gina jamás se menciona como razón para permanecer y luchar. La batalla se convierte en una lucha de los sexos por el control del poder. El uno quiere recobrarlo, el otro se niega a capitular. (109)

Entonces, la propuesta de Berman es precisamente que los géneros deben compartir ese poder que los varones se empeñan en sostener a toda costa bajo el orden actual de la sociedad patriarcal. Evidentemente tanto para Adrián como para el Villa de la obra al ceder el poder a la mujer implica una clara debilidad, lo cual quiere decir afeminarse. Es precisamente en este sentido que Pancho Villa es desmitificado. La falta de control que tiene sobre las mujeres y la misma sumisión ante ellas por parte de Villa debe indicarnos que su mito está cediendo terreno a quien él considera el enemigo de los machos, o sea, las hembras.

El mejor ejemplo de dicha feminización es Adrián, quien indirectamente representa la figura mítica de Villa. Podemos observar que Adrián pierde la partida no sólo con Gina, sino también con Andrea. Al ser cambiado por otro hombre más joven y darse cuenta que todas las armas con las que disponía para conquistar y seducir a Gina (especialmente el uso de la palabra) no surten ningún efecto sobre ella, Adrián intenta

suicidarse en un arranque de desesperación e impotencia. Este acto de debilidad es la mayor afrenta de un hombre ante una mujer según el Pancho Villa de Bermán, quien representa la doble imagen de Adrián. Por lo tanto, aunque Adrián no consiguió su objetivo de matarse, puesto que Gina vivía en la planta baja del edificio, éste sí logró acabar con la maltrecha figura de Pancho Villa, ya que el guerrillero norteco muere de vergüenza ante el bochornoso intento de suicidio de su congénere. El acto impulsivo de suicidio por parte de Adrián sólo puede significar que ha perdido el control de la relación con Gina y con ello el poder que ejercía sobre ella.

Para lograr su emancipación, Gina realmente no tuvo que hacer muchos cambios en su vida o en su personalidad. Ésta ya tenía una vida económicamente independiente, lo cual es esencial para liberarse del macho. Por lo tanto, el mayor cambio en su personalidad fue el de perder su miedo de los hombres y reafirmarse ante ellos. Ella misma acepta que le tenía miedo a Adrián y por tal razón no se atrevía a contradecirlo o siquiera a manifestarle sus propios deseos:

GINA: Tal vez, si yo hubiera expresado mis deseos... si no te hubiera dicho sí a todo, como dijiste antes... Si te hubiera pedido lo que necesitaba, poco a poco, y no de golpe en una sola noche...y te hubiera dado la oportunidad de decir poco a poco sí o no... Pero... te tenía miedo.

ADRIAN: ¿Miedo a mí?

GINA: Le he tenido miedo a cada uno de los hombres a quienes amé. A mi padre, a mi hermano. A Julián. A ti.

ADRIAN: Pero ¿por qué?

*Gina lo piensa arduamente.*

GINA: Porque, no sé... Porque son más grandotes que yo. (Berman 66)

La explicación que da Gina del miedo que le causan los hombres no es convincente porque no tiene sentido lógico, ya que es obvio que Adrián no posee un físico corpulento. Antes bien, éste es bajo y menudo y su estatura es precisamente lo que más se destaca en la descripción de la escena IV cuando Adrián es seducido por Andrea. La obra indica que

Andrea es notablemente más alta y hasta se podría decir que masculina que él. Por consiguiente, el temor que los machos infunden en Gina no tiene que ver con su superioridad física. En realidad, ese pavor está directamente relacionado con el mito que representan los hombres y con el cual está inevitablemente ligado Adrián. Kimmel explica que esto se debe a que los hombres como género ejercen poder sobre las mujeres como grupo, y que las definiciones históricas de la masculinidad y la feminidad reproducen esas relaciones de poder. Por consiguiente, continúa Kimmel, la masculinidad se asocia con los rasgos que sugieren autoridad y mando, mientras que la feminidad está ligada con la pasividad y la subordinación (12-13). Así, para Gina el macho es invariablemente fuerte, agresivo, mujeriego y dominador. En otras palabras, Adrián es la viva imagen del mito del hombre ante los ojos de Gina. Y la referencia fundamental del mito del macho tanto para Gina como para Adrián, claramente, es la figura histórica de Pancho Villa.

Es de esta manera que la historia y el mito, igual que la realidad y la ficción, se funden y confunden en la pieza de Berman. Adrián al escribir un libro sobre la vida de Villa revive y actualiza el mito del guerrillero nortño. El mismo Adrián ha adoptado algunos de los rasgos característicos de la figura de Pancho Villa porque los dos personajes, el real y el mítico, se necesitan y ayudan uno al otro para su propia supervivencia. Entonces, podemos observar que los mitos sólo tienen efecto si los historiadores/escritores los reviven y diseminan. De igual forma, los historiadores/escritores se nutren de esas figuras míticas para dar significado a sus textos. Esa relación simbiótica entre Villa y Adrián puede verse mejor hacia el final de la obra de teatro. Cuando Gina le comunica a Adrián su decisión de terminar con la relación amorosa, Villa y Adrián se dan mutuo apoyo moral en la lucha que designan “contra el enemigo”, el cuál es el género femenino. La afinidad entre Villa y Adrián, como ha notado Susan Wehling, los muestra inseparables y dependientes uno del otro. Además, es posible discernir entre los dos personajes una relación simbiótica de gran simbolismo



entre el mito y la historia. En esta relación, observa Wehling, “Adrián needs Villa, Villa needs Adrián, History desires Myth, Myth begs veracity through History” (72-73).

Sin duda, el tiro de gracia que Berman asesta a la figura mítica de Pancho Villa, y por consiguiente al machismo mexicano, lo encontramos en la escena IV donde Andrea (nieta de Plutarco Elías Calles, uno de los enemigos más acérrimos de Villa) seduce a Adrián. Uno de los propósitos de Andrea para conquistar a Adrián es convencerlo de que escriba una biografía de su abuelo Plutarco Elías Calles, a quien la mayoría de los villistas considera el traidor de la Revolución Mexicana. Otra razón de Andrea para acostarse con Adrián es simple y sencillamente la curiosidad de comprobar las destrezas sexuales que Gina le había pormenorizado sobre él. En toda esta última escena, Andrea cumple el papel que tradicionalmente le ha correspondido al hombre. Esto es, ella lleva a cabo el trabajo de seducción aprovechándose del momento de vulnerabilidad por el que atraviesa Adrián debido a su rompimiento con Gina. El convencimiento que logra Andrea sobre Adrián lo hace a través del uso de la palabra y otras armas tradicionales femeninas, tal como la coquetería. En este sentido, Andrea invierte los papeles convencionales de los géneros, donde los hombres eran los agresivos y las mujeres las pasivas.

En la culminación de la cuarta escena se puede apreciar que la figura mítica del macho es traída a un plano humano despojándola de todo poder sexual. Mientras que Adrián y Andrea se encuentran en la habitación teniendo relaciones sexuales, Pancho Villa aparece en el escenario empujando un enorme cañón (símbolo de los genitales masculinos) con el que intenta disparar una bala. Villa quiere celebrar la supuesta victoria de Adrián por haberse ido a la cama con Andrea. Sin embargo, la bala del cañón cae al piso lentamente indicando la impotencia sexual de Adrián. Andrea sale visiblemente molesta del cuarto por la incapacidad de Adrián que va detrás de ella alegando que no pudo hacer nada debido a que sigue sin olvidar a Gina. Es claro que en esta escena la sexualidad masculina es desmitificada y con ello resta gran parte de su poder simbólico frente a las mujeres. Por consiguiente, al socavar la potencia sexual de Adrián, de forma

indirecta también se hace lo mismo con la figura legendaria de Pancho Villa cuya hipersexualidad era uno de los principales elementos de su mito .

## **B. PANCHO VILLA DE PACO IGNACIO TAIBO II**

La biografía narrativa que hace Paco Ignacio Taibo II de Villa en su *Pancho Villa: una biografía narrativa* tiene toda la intención de desmitificar la figura del guerrillero nortño. Pero como podemos ver, dicha desmitificación no se lleva a cabo enfocándose en los aspectos negativos del personaje histórico. Antes bien, el historiador se enfoca en las cualidades humanas de Villa y hace uso de algunos tropos literarios, tal como la ironía y el humor para traerlo a un nivel más humano. El biógrafo representa a Pancho Villa como el amigo y defensor del pueblo, lo cual hace de su obra una especie de elegía moderna utilizando el discurso historiográfico, biográfico y el narrativo para tal fin.

A las claras podemos observar que Taibo está consciente de que la historia con mayúsculas no existe. El autor nos recuerda que aquello que conocemos como “historia” se compone de un sin fin de historias subjetivas y contradictorias. Lo importante para todo narrador no es lo que cuenta, sino que, lo sustancial para él radica en los detalles del relato y en cómo se cuentan dichos pormenores. Así, Taibo se da a la tarea de reinterpretar la vida de Pancho Villa en un estilo narrativo que se distingue por la ironía, la mordacidad y el sentido del humor. A la propia vez, el historiador nos ofrece una de las más completas y perspicaces biografías de Villa.

En *Pancho Villa: una biografía narrativa* se advierte que Taibo está visiblemente fascinado con la figura de Pancho Villa. Consecuentemente, el historiador tiene el anhelo de crear un texto diferente sobre la vida de Pancho Villa a los tantos que se han escrito sobre él. Taibo sostiene que el elemento que separa su obra de otras similares es que su

narración se enfoca en la vida del Pancho Villa de carne y hueso, no en el personaje al que se le atribuyen todo tipo de historias y cuentos inverosímiles (13). Igualmente, si comparamos el texto de Taibo con trabajos considerados más sobrios y supuestamente más objetivos, tal como *The Life and Times of Pancho Villa* de Katz, podemos concluir que su biografía narrativa difiere en un punto muy importante de la del historiador austriaco. Esto es que, “mientras Katz hizo una muy completa sociología del villismo, yo seguí fielmente al personaje, tratando de que no se me escapara de las manos la ‘historia de vida’” (Taibo 13-14).

Otra diferencia que aparta el libro de Taibo de otras biografías de Villa es que su narración tiene toda la certeza y conciencia de que aquello que está contando es una distorsión de los hechos como lo es todo lo que conocemos por historia. Según las propias palabras de Taibo:

Todo contador de historias sabe que la verosimilitud, la apariencia de verdad de su efímera y personal verdad, a fin de cuentas está en el detalle. No en lo que se dijo, que habría de volverse frase propiedad y uso de eso que llaman la historia, sino en cómo se contó el anillo con una piedra roja falsa que alguien movía con una mano gesticuladora, cómo se habló del color de las botas. El contador de historias sabe que el número es esencial: 321 hombres, 11 caballos y una yegua, 28 de febrero; que la supuesta precisión de la exactitud, así sea falsa, amarra la historia que ha de ser contada, la solidifica, la fija en la galería de lo verdadero de verdad. (11-12)

Una de las razones por las cuales la historia no puede concebirse como verdad absoluta es su falta de objetividad. Walter Love advierte que ninguna historia es objetiva porque siempre tenemos que ver los eventos históricos desde una perspectiva específica (37). Según Love, esa perspectiva incluye inevitablemente los prejuicios contemporáneos del historiador y los de su generación. Love indica que los “datos históricos” sirven para plantear una explicación de los hechos y que los mismos eventos pueden utilizarse para sostener interpretaciones contrarias de historiadores con prejuicios y preconceptos diferentes (38). De un modo u otro los referidos datos históricos son los elementos que construyen la historia tanto a favor como en contra de una posición ideológica o política.

Esos mismos antecedentes también son los que hacen que la historia tenga cierto grado de verosimilitud y coherencia, aunque los detalles no hayan ocurrido en la realidad. Por su parte, el historiador se limita a interpretar esos elementos y a omitir otros que no convengan a su mensaje. La obra de Taibo se apega a esta filosofía respecto a la importancia de los detalles en toda historia contada. A sabiendas que es materialmente imposible llegar a la verdad histórica, el historiador apuesta por un texto biográfico diferente en el cual los personajes puedan interactuar entre ellos a través del diálogo.

Pero, ¿qué son exactamente los datos históricos? Love explica que, “[...] facts are *only* statements—we never have the events, the happenings, for which the ‘facts’ seem to stand. They are either made by us or handed to us in books, having been made by others” (38). Además, como indica Love, esos hechos históricos, los elementos que componen la historia, sólo son construcciones poco confiables de algún tipo de evidencia y los cuales están más cercanos a ser generalizaciones que hechos verdaderos. Por lo tanto, concluye Love, esa “verdad” que pretenden representar no es más que meras opiniones de los historiadores (38).

Así pues, la obra de Taibo se sustenta en la narración de la mayor cantidad de pormenores nunca antes relatados por ningún biógrafo de Villa en un solo texto. Estos minuciosos hechos históricos que hilan la obra son precisamente los que hacen de su biografía narrativa una historia verosímil, esto a pesar de que muchas veces su procedencia no sea de fuentes del todo objetivas o históricas. El empleo del diálogo entre los personajes históricos tiene como fin narrar los detalles y dar dramatismo a su narración. De esta forma es más fácil para el lector aceptar que los hechos realmente ocurrieron. Por consiguiente es más probable llegar a creer lo que supuestamente dijeron dichos personajes históricos. Al valerse del diálogo, Taibo pone directamente en boca de Pancho Villa las palabras que la historia le atribuye. Por consiguiente, el autor crea a un Villa que habla como pudo haber hablado el personaje de carne y hueso. De más está mencionar que el lector tiene la sensación que en verdad está leyendo las palabras que

Pancho Villa profirió. Para crear a un Villa más creíble, Taibo le atribuye un habla común y corriente en la que no faltan las expresiones campesinas y las malas palabras que ningún otro biógrafo se atrevió a publicar. Este detalle baja del pedestal al guerrillero nortño porque lo hace más real y verosímil. En el siguiente ejemplo podemos ver esa forma peculiar de Taibo de documentar la historia a través del diálogo:

Villa se detuvo ante una tienda para ponerle una herradura a su caballo. Le pidieron a la propietaria un préstamo forzoso con comida. Se produjo el siguiente diálogo:

—Señor, soy una pobre viuda que lucha a brazo partido para mantener a mis hijos, como puede decirle todo el pueblo que me conoce y muchos de los que a usted acompañan; pero estoy dispuesta a ayudarlos, hasta donde me sea posible.

—Está bueno. Dele a cada uno de mis muchachos café y azúcar y una poca de harina. En cuanto a ropa, no nos hace falta; quién sabe a cuántos nos toque enfriar balas y con lo que traemos no estamos tan mal para presentarnos al enemigo.

A través de una rendija Pancho observa a una muchacha tejiendo en la trastienda, se llama Luz Corral. Poco más tarde ella sale a ayudar a su madre a hacer las cuentas que Villa les firmará, pagaderas al triunfo de la revolución. A Luz le tiembla el lápiz. (59)

Este diálogo Taibo lo saca directamente del libro intitulado *Villa en la intimidad* (1949) de la viuda de Pancho Villa, Luz Corral. Corral apunta que ella misma había escuchado dicha conversación sin perder una palabra de lo que decían mientras tejía en el interior de la tienda de su madre (13). Este texto no proviene de las narrativas históricas sino de las memorias íntimas de la viuda de Pancho Villa, por lo que su lectura contrapone la objetividad de la experiencia cotidiana a la verosimilitud de los textos históricos convencionales. Entonces, al incluir estos detalles tan específicos y presentarlos como hechos históricos, el autor sólo tiene el propósito de mostrarnos una fase poco documentada sobre la vida de Villa como lo fue la primera etapa revolucionaria.

Otra de las técnicas de las que se vale el narrador para indicarnos que su historia no es ni la única ni la verdadera es el empleo de vocablos y expresiones que sugieren

probabilidad o duda tocante a la veracidad de los hechos narrados. Para referirse a esos hechos Taibo utiliza los términos “supuestamente”, “probablemente”, “es posible”, “se ha dicho”, “dicen que dijeron” y “cuentan”. Con el uso de este tipo de vocablos el biógrafo de Villa también procuraba poner en entredicho los propios sucesos históricos que otros historiadores repiten sin el menor cuestionamiento.

La posición política de Taibo es muy clara, ya que el autor no tiene ninguna intención de ocultarla. El historiador se identifica y alinea plenamente con la causa villista, y su fascinación por Pancho Villa es indiscutible. Podríamos incluso decir sin temor a equivocarnos que Taibo siente gran cariño por el jefe revolucionario, a quien en muchas ocasiones se refiere simplemente como “Pancho”. Por el afecto que Taibo tiene por Villa y debido a que simpatiza con su causa revolucionaria, el historiador intenta refutar aquellos comentarios de historiadores que quieren desprestigiar o simplificar al guerrillero nortño y sus acciones. Por ejemplo, Taibo apunta que:

El historiador inglés Alan Knight, en uno de los arranques de facilismo que le son frecuentes, dirá que para Villa “la revolución significó un cambio de título aunque no de ocupación”. No hay tal, Villa se tomaría muy seriamente el compromiso que había aceptado y trataría de descifrar sus significados. ¿Qué era una revolución? ¿A quién había que tirar del gobierno? ¿Cuál era el nuevo orden que había que poner chingándose al anterior? (57)

Para desmitificar a Pancho Villa, Taibo se vale del discurso de la historiografía. Es decir, utiliza como fuentes de información cualquier tipo de texto escrito que por el simple hecho de haber sido publicado automáticamente se convierte en surtidor de información histórica. No obstante podemos concluir que lo único que logra hacer el biógrafo es transportar a Villa de un medio discursivo a otro, o sea, de la mitología a la historiografía. Pero en el fondo Pancho Villa sigue siendo una figura legendaria e intocable.

## ***Conclusiones***

Para concluir, podemos decir que en *Entre Villa y una mujer desnuda* Sabina Berman desmitifica algunos elementos por los cuales era notorio Pancho Villa y a la misma vez resalta los más negativos del personaje con el fin de desacreditar su figura y su influencia sobre la población. Villa es la burda representación del macho mexicano opresor del género femenino cuya encarnación moderna es Adrián, quien por su parte representa una gran parte de los hombres mexicanos. La propuesta de Berman es que para poder llegar a la verdadera emancipación ambos géneros deben llegar a un consenso. En primer lugar, los hombres deben librarse de la tradición machista matando al Pancho Villa que llevan adentro. En segundo lugar, las mujeres deben dejar de depender económicamente de los hombres y necesitan reafirmarse ante ellos. En otras palabras, los hombres deben afeminarse y las mujeres precisan adquirir características masculinas, ya que el poder está directamente asociado con las actividades tradicionalmente realizadas por los varones.

Por su parte, Paco Ignacio Taibo II tiene el propósito de redimir a Villa en su obra *Pancho Villa: una biografía narrativa* retratándolo como un personaje humano con sus virtudes y defectos. El biógrafo se da a la monumental tarea de “esclarecer” la vida de un personaje legendario cuya mitificación reside en la gran cantidad de historias y textos contradictorios escritos en torno de su figura. Para lograr su fin, Taibo se vale de todo tipo de textos históricos, periodísticos, de ficción y de memorias personales. Como resultado, la figura de Villa sigue siendo inamovible, ya que mantiene su calidad mítica. Algo que sí logra Taibo es transportar la figura legendaria de Pancho Villa del ámbito mítico al histórico. Sin embargo, por el simple hecho de aportar más páginas sobre la vida de Villa, el mito de Villa se perpetúa y disemina no sólo en la clase popular, sino también en la población lectora, a través de la palabra escrita.

## Capítulo 6: La desmitificación de Villa en el cine

### *Introducción*

En la pantalla grande la imagen de Pancho Villa ha sido blanco de todo tipo de ataques, críticas y de distorsiones con el propósito de desmitificar su figura legendaria e histórica. Estos embates contra la figura de Villa se han llevado a cabo tanto en producciones mexicanas como en estadounidenses y europeas. En la mayoría de los casos, dichos intentos de desmitificación se pueden interpretar más bien como tentativas por desprestigiar tanto a su heroicidad como a la propia cultura que el personaje representa. En la producción extranjera, en la imagen de Villa se difama la cultura mexicana en general, mientras que en el cine nacional, se devalúa la cultura popular de la cual surgió el guerrillero nortño. En otras ocasiones se desmitifica cierta idea de masculinidad que Villa simboliza. En la mayoría de los casos su representación es insuficiente debido a la dificultad de mostrar la compleja personalidad de Villa y por el afán de los productores de exagerar los elementos su la personalidad. El resultado de esta incapacidad de representarlo como un personaje realista hace a menudo de Pancho Villa una figura caricaturesca e inverosímil.

En *Pancho Villa y la Valentina* de Ismael Rodríguez, por ejemplo, el director trivializa a la figura histórica de Pancho Villa. Esto lo hace el director al mostrar elementos de la personalidad del guerrillero nortño sacados de todo contexto social. De esta forma podemos notar que Rodríguez sólo se vale del tema de la Revolución como pretexto para dar rienda suelta a un acopio de episodios inconsecuentes, donde Villa está más próximo a ser un personaje folclorizado y pintoresco. Como resultado, el tema del movimiento armado no se toma en serio, sino que el director lo despolitiza presentándolo como una guerra de pequeñas rencillas personales.



Por otro lado, la película que se titula *Pancho Villa* del español Eugenio Martín se basa en el ataque de Columbus, Nuevo México, donde los villistas arrasaron con esa población norteamericana. La representación que hace Martín de Pancho Villa es muy similar a otras películas de Hollywood donde el guerrillero nortño es interpretado como un bufón, mujeriego y violento. El Villa de Martín también es ingenuo, ignorante, borracho y vengativo. La sed de venganza del personaje es precisamente la hebra que guía la historia de la película. En otras palabras, no es un deseo por mejorar las condiciones sociales del pueblo lo que llevan al jefe revolucionario a tomar las armas. El ataque al pueblo estadounidense tampoco se presenta como una represalia por haber sido traicionado por el gobierno de Estados Unidos. En la película, la destrucción de Columbus se realiza para vengar un trato de armas en el cual Villa fue engañado.

En definitiva, en la película de Martín, Pancho Villa sigue siendo el adolescente salvaje y violento de otras producciones norteamericanas. Su calidad de revolucionario también es despojada de Villa, ya que en todo momento se refieren a Villa como “el bandido”. Entonces, podemos notar que la desmitificación del guerrillero nortño que hace Martín se lleva a cabo a través del desprestigio de su figura. A la propia vez, el director español logra desacreditar la cultura mexicana, puesto que Villa era su máximo representante cultural.

Por su parte, la producción cinematográfica titulada *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman e Isabelle Tardán, es la adaptación de la obra teatral de la misma Berman. En esta película se sugiere que el éxito de Villa (Jesús Ochoa), tanto en las batallas como en los amores, residía en su constante movilidad y su técnica. Sin embargo, tal iniciativa debía llevarse a cabo como si estuviera a la defensiva, o como si retrocediera. Es en esta forma de operar que podemos ver la influencia de Pancho Villa sobre el personaje Adrián Pineda (Arturo Ríos), quien se identifica con el guerrillero nortño. Es por esa identificación que Villa sirve como modelo de masculinidad para Adrián, quien a la propia vez representa a los hombres de su generación y su clase social.

Por su parte, las mujeres para los dos personajes representan el botín de guerra que hay que poseer después de las batallas (Day 9). Debido a su dominio tanto en el terreno de lo público como en lo privado, Villa y Adrián son la encarnación de “El chingón” que Octavio Paz describiera en *El laberinto de la soledad*.

#### **A. PANCHO VILLA Y LA VALENTINA POR ISMAEL RODRÍGUEZ**

La película *Pancho Villa y la Valentina* es una comedia cinematográfica del director popular Ismael Rodríguez donde la figura de Pancho Villa sirve como pretexto para contar varias historias inconsecuentes, y sin orden temporal, todas ellas sacadas de la leyenda y la imaginación popular. La película es un acopio de cuentos extraídos del contexto de la Revolución Mexicana y sin mucha conexión entre ellos, donde el propósito principal es mostrar aspectos de la personalidad del guerrillero norteno. Podría decirse que aquello que da cierto enlace a los episodios del filme son las ingeniosas hazañas de un Pancho Villa idealizado y didáctico que raya en el cliché. En este filme Rodríguez no intenta unificar las varias facetas del carácter de Villa que ya se habían estereotipado a través del cine y la literatura. Antes bien, el director se enfoca en un aspecto del personaje en cada episodio que presenta. Al final de cada una de estas historias, Rodríguez le da un toque inesperado de ingeniosidad, lo cual, como indica Deborah Mistrón, tiende a trivializar y fragmentar el tema de la película (9).

Emilio García Riera sostiene que el cine mexicano de los años cincuenta se valió del tema de la Revolución Mexicana como un mero pretexto “[...] para desahogos folcloristas y torneos de desplantes machistas a cargo de los héroes y también de algunas heroínas” (*Breve historia del cine mexicano* 217). García Riera indica que Rodríguez siguió esta misma pauta dirigiendo varias películas del mismo género tales como: *Tierra de Hombres* (1956), *Así era Pancho Villa* (1957), *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte* (1958), *La Cucaracha* (1958) y *Pancho Villa y la Valentina*. García Riera sostiene que

mientras *Tierra de Hombres* y *La Cucaracha* muestran los efectos que tuvo la Revolución en la provincia y refieren que los ideales de la lucha armada llegaron a consumarse, las otras tres películas abordan todas ellas un tema similar, a saber: la representación de Pancho Villa como un personaje folclorizado y pintoresco (*Breve historia del cine mexicano* 217-18).

*Pancho Villa y la Valentina* sigue la misma fórmula que Rodríguez aplicara un año antes, 1957, con *Así era Pancho Villa*. Dicho método tenía que ver con la despolitización tanto de la figura de Pancho Villa como de la misma Revolución. En ningún momento se habla de las causas ideológicas y sociales del movimiento armado. El propio director indica antes de comenzar la producción a modo de prefacio que “[e]sta película es apenas un puñado de cuentos en los que el pueblo ha puesto su gratitud y su justicia para Pancho Villa. Yo he querido creerlos como si fueran la verdad..... Y los voy a contar a mi manera” (*Pancho Villa y La Valentina*). Con esta justificación, Rodríguez da rienda suelta a su imaginación y sus ideales burgueses, tomando de las leyendas y cuentos los elementos que le convienen para la confección de sus diferentes historias. Así, la guerra que presenta el director es más bien una lucha encarnizada de pequeñas rencillas personales y de triángulos amorosos entre los diferentes líderes revolucionarios, principalmente entre Pancho Villa y Pascual Orozco. En otras palabras, es una lucha entre buenos (los villistas) y malos (los orozquistas).

Debemos notar que al enfocarse en estas micro historias de traiciones amorosas y políticas, de forma consciente se sustrae de todo contexto histórico la importancia tanto de Pancho Villa como del mismo Pascual Orozco en la lucha armada. Aquí, Orozco es convenientemente transformado en un villano de la historia de México por el gobierno posrevolucionario juntamente con Porfirio Díaz, Victoriano Huerta y sus colaboradores. A decir de Orozco, Sánchez y García Muñoz advierten que:

En la historia oficial se ha omitido su rol clave en el triunfo del ejército maderista, en el cual Villa era su subordinado, sobre las fuerzas de Porfirio Díaz. Su

descontento por el incumplimiento de las promesas maderistas lo llevó a proclamar el Plan de la Empacadora, que contó con el apoyo de Zapata debido a la exigencia de una reforma agraria. La insurrección de Orozco, posteriormente derrotada, lo tornó en uno de los villanos de la Revolución. (330-332)

De igual manera, el filme sólo presenta una fase de Pancho Villa, la del rebelde que pertenece a la gran familia revolucionaria que lucha contra Díaz o Huerta o, en este caso, en contra de Orozco. Mientras tanto, como han notado Sánchez y García Muñoz, “[e]l Villa incómodo, contendiente tenaz de Carranza, Obregón y Calles, el núcleo triunfador de la guerra civil, simplemente es recluido en las sombras de la no representación” (332).

Podríamos decir que el Villa que presenta Rodríguez en su producción es la viva imagen de un Rey Salomón violento y machista dictando sentencias ingeniosas a diestra y siniestra. En ocasiones Pancho Villa se muestra generoso y perdona a los malhechores pero no sin antes darles un escarmiento en forma de susto. Sin embargo, uno de los elementos que más distingue al Villa de *Pancho Villa* y *La Valentina* es la agresividad con la cual actúa. En esta película, además de referirse a sus subalternos con un vocabulario injurioso y humillante, es el propio Villa el que lleva a cabo varias de las ejecuciones. Así podemos apreciar a un Pancho Villa sumamente violento que no necesita de la asistencia de su compinche, el general Rodolfo Fierro, para cumplir sus sentencias de muerte como supuestamente acostumbraba hacer. Por primera vez en el cine nacional podemos notar que la ferocidad de Villa supera a la de Fierro, a quien sólo una vez vemos cometer un asesinato (esto lo hace para salvarle la vida a Pancho Villa). En cambio, el jefe rebelde en más de una ocasión sí llega a ajusticiar con sus propias manos a algunos de sus hombres como castigo a sus faltas y para utilizarlos como escarmiento para el resto de la tropa. En este filme el fin justifica los medios y, por lo tanto, la violencia que emplea Villa casi siempre tiene el propósito de dar una lección a sus soldados para de esa forma “evitar más derramamiento de sangre” (*Pancho Villa y la Valentina*).

En el episodio titulado “El guajolote” vemos que Villa ejecuta de un tiro en la frente a uno de sus soldados que roba un pavo. Para presenciar esta ejecución, el general Villa hace formar en una línea a todos sus soldados y les recuerda la prohibición de beber alcohol, robar y molestar a las mujeres. Después de darle un discurso a la tropa sobre la necesidad de llevar una conducta de honestidad, Villa da la media vuelta y de un balazo mata al ladrón del pavo que se encontraba presente con el cuerpo del delito. Cuando Luisito (Humberto Almazán), su secretario y la voz de la razón, ve la escena con ojos de desaprobación le dice al general que no cree que esos hombres que a cada instante juegan con la muerte se corrijan viendo una más, Villa sólo se limita a contestar que él sabe exactamente lo que hace (*Pancho Villa y La Valentina*).

En la parte que tiene como título “El generalito” Pancho Villa ejecuta a machetazos a un desertor de su ejército que lo traiciona pasándose a las filas orozquistas. En esta ocasión, el desertor había dado información a los hombres de Orozco del paradero de Villa, quien se encontraba oculto en una cueva con un muy reducido grupo de hombres. Estos no podían salir de su escondite, ya que se hallaban rodeados por cientos de soldados enemigos. En esta parte se sugiere que la muerte violenta que Villa le propina al desertor es justificada. En primer lugar, Villa no puede usar arma de fuego porque haría demasiado ruido y sería descubierto por los hombres de Orozco. En segundo lugar, la película sugiere que el desertor se merece la muerte violenta por abandonar el ejército de los buenos para unirse a los “traidores de la patria”, los orozquistas.

Sin lugar a dudas, la escena más violenta en la que vemos a Villa en acción es el último episodio que se titula “La Valentina”. En esta parte podemos apreciar que el guerrillero norteco maneja la ametralladora y arrasa con los hombres de Orozco que intentan atacar por sorpresa a los villistas. Aquí llama la atención un Villa sanguinario que goza de causar tantos estragos con sus propias manos al ejército enemigo. Los orozquistas al encontrar tan fuerte resistencia de Villa y sus hombres, terminan por replegarse. Sin embargo, esa violencia que emplea Villa es justificada en la película ya

que se sugiere que las víctimas son traidoras a la patria, y con su aniquilamiento se hacía un bien a los intereses de la mayoría.

Por otro lado, el machismo de Pancho Villa llama mucho la atención en esta película. Su actitud hacia las mujeres es de superioridad y paternalismo. Por ejemplo, en el episodio de “El guajolote” hay dos mujeres en la calle peleando por una fotografía del general Villa. Para conciliarlas, el guerrillero norteco rompe la fotografía por la mitad y le da a cada una de ellas una parte para que las dos tengan un pedazo suyo. Después de este incidente las mujeres hacen las paces entre ellas y se marcha cada una por su lado. Aquí las mujeres son representadas como infantiles y prestas a pelear por la imagen del hombre a quien aman, aunque él no las quiera a ellas.

“La Valentina” es el episodio donde mejor se puede vislumbrar los despliegues machista del general Villa y la intención del director. Podemos notar que Rodríguez se vale de todas las armas del sensacionalismo, convencionalismo y la violencia para hacer de su película un éxito taquillero. Así, todo este episodio es un mero pretexto para crear escenas de destrucción y violencia. Esta historia, extraída en su totalidad de la ficción para fines puramente cinematográficos y comerciales, es la de más duración en la película y de la cual toma el nombre del título. Podemos notar que Valentina (María Elena Marqués) tiene todas las cualidades que pudieran designarse como “masculinas”, según cierta ideología conservadora. Ésta es valiente, económicamente independiente, excelente tiradora, buena coledora, gran jineta, muy terca y tiene gran poder sobre otros sujetos por ser la dueña de una hacienda. En otras palabras, Valentina es la representante de uno de los estereotipos de la soldadera que el cine había creado.

Tanto La Valentina como La Adelita son los personajes míticos más reconocidos que representan a las soldaderas, los cuales surgieron de los corridos compuestos por los revolucionarios nortecos. Las soldaderas reales, como indica Joanne Herschfield, eran mujeres que no sólo seguían a las tropas rebeldes acompañando a sus esposos, amantes o hijos para curarlos y alimentarlos, sino que también luchaban hombro a hombro con los

soldados empuñando el rifle y la pistola. Hershfield indica que a pesar de que las soldaderas llevaron a cabo todas estas actividades durante la Revolución, el único reconocimiento oficial que obtuvieron fue por haber sacrificado su cuerpo (26). Es decir, estas mujeres sólo eran recordadas por ofrecer a los héroes revolucionarios sus favores sexuales y capacidades de procrear. “In a conservative patriarchal society that placed a high price on a woman’s virginity, this was one way of justifying the loss of womanly purity” (Hershfield 26). En todo caso, para Hershfield, el sacrificio que hicieron las mujeres durante el conflicto armado no fue tomado en cuenta por el estado posrevolucionario, puesto que siguieron ocupando la misma posición de sujetos oprimidos por la estructura patriarcal de la sociedad mexicana (26).

Es por ello que, como ha notado Stephany Slaughter, la imagen estereotipada de las soldaderas que se representa en el cine es ni más ni menos que una construcción de la mujer mexicana en la época posrevolucionaria (419). Dichos estereotipos de la mujer revolucionaria mexicana, según Slaughter:

[...] son recurrentes en el cine mexicano en forma de la madre/esposa abnegada, la santa, la prostituta, la macha. Esa gama de feminidades, envuelta en la imagen de la soldadera, refleja las preocupaciones que estaban presentes en la era posrevolucionaria como una necesidad para unir una población fragmentada y terminar con las luchas regionalistas; exponer ideales para ciudadanos/as y las relaciones entre las clases y las razas, así como las ansiedades sobre el papel cambiante de la mujer y un movimiento femenil emergente. (419)

Así, Valentina es la representante de “la coronela”, la cual era la versión más masculina de las soldaderas que el cine había inventado. Es decir, “la coronela” era una interpretación de la macha que Slaughter menciona y ésta, más que una realidad, era un estereotipo (Slaughter 446). Aunque la primera coronela protagonista la llevó a la pantalla grande Matilde Landeta con su película *La negra Angustias* (1950), cuyo personaje fue interpretado por María Elena Marqués, la actriz con la que más se asocia este estereotipo es María Félix por hacer este papel en varias cintas tales como *La Cucaracha* (1958), *Juana Gallo* (1960) y *La Generala* (1970) (Slaughter 441). Para

Slaughter, aunque aparentemente estos personajes femeninos de la soldadera son una trasgresión al rol tradicional que desempeña la mujer mexicana, estos casos en realidad son “excepcionales y con el requisito de regresar a su lugar tradicional; de lo contrario, será castigada” (459). Por consiguiente, la mayoría de estas mujeres fuertes de la pantalla grande abandona su papel de “coronela” para casarse, tener hijos y servir a su esposo. De esta forma, los roles que protagoniza María Félix, en la práctica refuerzan el papel tradicional de la mujer en la sociedad (Slaughter 449).

Valentina es esa mujer bravía acostumbrada a hacerse obedecer por los hombres, puesto que es dueña de una hacienda con muchos peones y, por lo tanto, Pancho Villa no la intimida. Ésta siempre lo contradice y su actitud es de abierta competencia con él. Dicha actitud de Valentina es precisamente lo que hace que Villa se enamore de ella con el claro propósito de dominar su carácter. Aunque es de personalidad muy fuerte, Valentina siempre termina por obedecer en todo lo que Villa ordena. Dicha obediencia de Valentina a la figura autoritaria y patriarcal representada por Pancho Villa, y la muerte heroica que ésta tiene al final para salvar la vida de su marido, son los elementos que le ganan el respeto y la simpatía de la audiencia masculina. Por lo tanto, Valentina tiene mucho que ver con otro arquetipo del cine, el de la devoradora de hombres, la cual, como ha notado Hershfield, es la representación mexicana de la *femme fatale* del cine de Hollywood (107). Debido a su gran control sobre la vida y la muerte, la *femme fatale* representa un grave peligro para el sistema patriarcal. Para contrarrestar dicha amenaza, “the femme fatale must be destroyed or made powerless” (Hershfield 107). Y eso es exactamente lo que le ocurre a Valentina como castigo a su desafío a la estabilidad de la ideología patriarcal.

Aunque Pancho Villa es idealizado en la película, podemos observar que Rodríguez, sin la más mínima intención, desmitifica a su figura presentándolo como un personaje sumamente violento y misógino. A pesar de que la cinta tiene una intención cómica, las acciones de Villa son muy significativas, ya que ponen en relieve la violencia



de la que era capaz el jefe revolucionario. No debemos olvidar que el Pancho Villa histórico sí llegó a cometer varios asesinatos con sus propias manos tanto en defensa propia o como en castigo por faltas a la disciplina militar. Por lo tanto, aunque en forma jocosa, Rodríguez muestra un aspecto muy realista de Villa, el de la violencia y el machismo que era capaz de emplear. Sin embargo, el director no llega a condenar los hechos del guerrillero norteco, sino que son justificados en la medida que van en acorde con el régimen operante de los años 50, el cual procuraba presentar una sola versión simplificada de la Revolución con sus buenos y malos protagonistas. Y en este caso, el jefe rebelde estaba del lado de los buenos. Así, como han notado Sánchez y García Muñoz, el Pancho Villa sujeto sufre un doble ostracismo, ya que su imagen es apropiada por “la facción burguesa y victoriosa del movimiento armado, cuyos herederos y simpatizantes aún mantenían el control hegemónico del país” (337).

#### **B. PANCHO VILLA DIRIGIDA POR EUGENIO MARTÍN**

La película *Pancho Villa* dirigida por Eugenio Martín es una producción multinacional europea al estilo del género *spaghetti western*. La obra cinematográfica se basa en un acontecimiento histórico (el ataque a Columbus, Nuevo México, por fuerzas villistas) a partir del cual el director echa a volar la imaginación inventando sucesos y personajes. En este filme el actor Telly Savalas hace el papel de Pancho Villa, quien cruza la frontera para castigar a un fraudulento vendedor de armas estadounidense que se negó a entregar la mercancía después de recibir el pago por ella. La película muestra a un ejército villista indisciplinado y tosco que lucha y vence a un regimiento estadounidense que, aunque es de una inferioridad numérica, tienen mejores armas y entrenamiento. Como resultado de la invasión a Columbus, el general John J. Pershing (Walter Coy) es enviado por el gobierno de Estados Unidos a México para dar comienzo a la búsqueda de

Pancho Villa y traerlo “vivo” o “muerto” ante la justicia en lo que se conoció como la Expedición Punitiva.<sup>21</sup>

La imagen que Martín pinta de Villa en su producción no difiere casi en absoluto de otras representadas por películas de Hollywood, tales como *Viva Villa!* de Jack Conway y *Villa Rides* de Buzz Kulik. El Villa de Martín sigue siendo el típico bufón obsesionado con las mujeres, la venganza y la amistad con los estadounidenses. La fuerza motriz que conduce a Villa en su lucha contra el gobierno no es su deseo por establecer una sociedad justa y democrática para los pobres de México. Aquello que separa el filme de Martín de otras producciones es el tema principal que aborda, que en su caso es el ataque de Columbus, Nuevo México, por un grupo de villistas en marzo de 1916.

La invasión de Columbus era una represalia de los villistas por el reconocimiento de Estados Unidos al gobierno de Venustiano Carranza y el apoyo que brindó a las fuerzas carrancistas en la batalla de Agua Prieta (ciudad situada en la frontera con Arizona). Friedrich Katz indica que para el 1 de noviembre de 1915, la administración de Woodrow Wilson había reconocido el gobierno de Carranza. Katz sostiene que para la batalla de Agua Prieta, la cual se dio este mismo 1 de noviembre entre villistas y carrancistas, el gobierno estadounidense permitió que tropas de Carranza se desplazaran por territorio norteamericano procedentes del estado mexicano de Coahuila para reforzar el contingente que defendía la ciudad fronteriza (*The Life and Times of Pancho Villa* 525-26). Katz también menciona que para esta fecha, el gobierno de Estados Unidos había decretado un embargo de armas contra los villistas y había facilitado a los carrancistas el

---

<sup>21</sup> Ramón Puente cuenta que la madrugada del 9 de marzo de 1916, alrededor de las cuatro de la mañana, la hora predilecta para los ataques de Villa, se verifica el asalto a Columbus, Nuevo México, por fuerzas villistas. Después de poco más de medio día de combate, entre los invasores mexicanos y la guarnición del ejército estadounidense en Columbus, indica Puente, el poblado quedó totalmente destruido (*Tres revolucionarios tres testimonios* 183). El historiador Alejandro de Quesada indica que en ese ataque al menos 60 villistas y 18 estadounidenses perdieron la vida, 8 de los cuales eran soldados del gobierno norteamericano y 10 eran civiles (31-33). De acuerdo con de Quesada, el experimentado general John J. Pershing cruzó la frontera el 15 de marzo de 1916 con 10.000 hombres con órdenes de encontrar, perseguir y destruir las fuerzas villistas en lo que el gobierno denominara como la Expedición Punitiva. Dicha empresa que duró 11 meses fue un bochornoso fracaso, puesto que los estadounidenses jamás supieron del paradero de Pancho Villa (de Quesada 43).

uso de reflectores para arrasar con sus enemigos en los ataques nocturnos de Agua Prieta (*The Life and Times of Pancho Villa* 526). Por lo tanto la derrota de Villa fue contundente y su actitud hacia Estado Unidos cambió radicalmente. Debemos recordar que mientras Pancho Villa fue el hombre fuerte en México por el que apostaba Washington, éste siempre había respetado las propiedades e intereses de los estadounidenses en el territorio que controlaba. Después de la batalla de Agua Prieta, como advierte Katz, su posición fue abiertamente hostil hacia los vecinos del norte enviando tropas al pueblo minero de Cananea cuya mayor cantidad de minas eran propiedades de norteamericanos. Allí había pedido una cantidad de 25.000 dólares con la amenaza de destruir las instalaciones mineras (*The Life and Times of Pancho Villa* 527).

Sin embargo, en la película de Martín, aquello que guía al guerrillero nortño a atacar Columbus es más bien un desquite en contra de los estadounidenses vendedores de armas que lo engañan en el contrato. De igual forma, su rebeldía se justificaba por un intenso deseo de venganza personal contra el general Goyo (que es una mezcla de personajes entre Victoriano Huerta y Venustiano Carranza). Por eso cuando mueren el traficante de armas McDermott (contra quien buscaba vengarse) y el general Goyo, Pancho Villa cae en una profunda depresión, ya que no tiene a nadie contra quien dirigir su violencia. Por consiguiente, debido a la muerte de sus enemigos, Villa confiesa que su vida carece de todo sentido (*Pancho Villa*).

Es claro que el filme intenta desmitificar la figura heroica de Pancho Villa. Para tal efecto, el director se vale del desprestigio del personaje histórico atribuyéndole los vicios más ordinarios típicos de las sociedades estadounidenses o europeas tales como el gusto por el alcohol, las mujeres y la obsesión con su propia imagen. Esta constante representación de Pancho Villa, como ha notado Zuzana Pick, “as naive, self-indulgent, or vulgar reduced his identity and agency to an affectation with the apparatus” (47). Es decir, se reducía a la imagen del héroe cinemática, en el cual se concentraban los rasgos más heroicos y brutales de la Revolución (Pick 40). Además de estos defectos podemos

notar que Villa encarna los prejuicios más negativos que se tenía de los mexicanos. En definitiva, la distorsionada representación que hace Martín no es una versión de Pancho Villa, sino la continuación de un tipo cinematográfico de ficción creado por Hollywood con la intención de difamar tanto al histórico Pancho Villa como a la cultura a la cual pertenecía. Esa imagen tenía que ver con un Villa bárbaro y violento siempre en busca de la aprobación de los estadounidenses.

Siendo Villa la representación del héroe nacional mexicano, cualquier intento de desprestigio contra su figura equivale a una ofensa a la cultura mexicana. Esto se debe al hecho de que Pancho Villa no representa a un mero personaje histórico, sino que es la encarnación de una serie de ideas, creencias y visiones culturales profundamente arraigadas en la mentalidad de los mexicanos que lo consideran una figura heroica. En otras palabras, Villa es el héroe mítico portador de los valores fundamentales de sus compatriotas. Por esta razón, las acciones que el héroe haya hecho en la vida real son irrelevantes porque no cambian la forma de pensar de los ciudadanos respecto a esa figura heroica.

El héroe, como sostiene James Hillman, es el tema más relevante para hablar de la continuidad de la civilización. Su importancia, según Hillman, radica en que su figura es la representación de la mano redentora que mata el aspecto tenaz de la figura opresora y pone en libertad la energía vital que sustenta al universo (337). Es por ello que el héroe de antaño, considera Hillman, nunca está realmente muerto sino que vive en los ideales y las virtudes de la civilización. Por consiguiente, de acuerdo con Hillman, “[h]e is the imaginary force within the inspiration of great deeds of public goods” (338). Así, Pancho Villa sigue vivo en la memoria de los mexicanos porque su causa revolucionaria era la del pueblo y la justicia que procuraba el guerrillero norteco sigue sin alcanzar a los pobres y desamparados.

La visión que se tiene de Pancho Villa en México es la del héroe generoso, valiente, justiciero, ingenioso y fuerte. El pueblo, según observa Alfredo Mirandé, se

identifica con Villa porque su figura simboliza al peón del estrato trabajador que tuvo la osadía de enfrentarse a la clase dominante y vencerla. Los mexicanos, continúa Mirandé, suelen alinearse con la persona que lo aguanta todo, que es valiente, pero que no se deja ningunear, especialmente si esa persona se percibe como la más débil y de origen humilde (42). En otras palabras, el pueblo mexicano generalmente está del lado de los oprimidos y perseguidos, como lo fuera Pancho Villa la mayor parte de su vida. Cualquier intento de desprestigio de su figura, sólo se puede leer como un empeño por borrar los principios que representa y de postergarle la justicia que se merece el pueblo.

Mirandé sugiere que en la imaginación popular de los estadounidenses la palabra “macho” generalmente se relaciona con la cultura mexicana o latinoamericana. Cuando se aplica a este grupo de hombres, el significado del vocablo contiene todos los atributos negativos de un macho dominante, patriarcal, autoritario y abusador de mujeres. Sin embargo, si el mismo vocablo se refiere a actores, atletas, cantantes y otras “súper estrellas” de la cultura popular estadounidense, su implicación es claramente positiva, ya que connota fuerza, virilidad, masculinidad y atracción sexual (66). Mirandé describe dos tipos de machos muy distintos que se han sido confundidos en la cultura norteamericana. Para Mirandé uno es el macho que tiene todas las características negativas que un hombre sexista y dominante pudiera poseer y que podemos calificar como cualidades externas. Este macho es: fanfarrón, cobarde, violento, irresponsable, irrespetuoso, egoísta, pretencioso, gritón, abusivo, terco, conformista, chovinista e inmoral. Para Mirandé, el otro tipo de macho cuyas cualidades podríamos calificar de internas, es un hombre: honrado, protector, altruista, valiente, respetuoso, humilde, sincero, individualista y honorable (78). Aquí podemos notar una clara influencia del machismo “falso” y el “verdadero” que menciona Américo Paredes (“The United States, Mexico, and Machismo” 19). Mirandé llega a la conclusión de que algunas personas de origen mexicano asocian la palabra “macho” con el tipo negativo y otro grupo la asocia con el tipo positivo del macho. Naturalmente, el tipo negativo del macho que menciona Mirandé

es aquél que, desde Samuel Ramos y Octavio Paz, se ha asociado con un sujeto cuyo complejo de inferioridad lo impulsa a manifestar arranques de violencia como medida compensatoria. Dichos arrebatos vehementes sólo pueden interpretarse como una impotencia tanto física como psicológica ante una sociedad que le ha negado todo poder real. Por lo tanto, lo único que le queda al macho negativo y que nadie puede quitarle es su masculinidad. En el cine norteamericano la representación de Pancho Villa generalmente se ha asociado con el tipo del macho de las cualidades negativas que describe Mirandé. La razón principal tiene que ver con la opción particular de los directores de cine y no tanto con la verdadera personalidad de Villa.

Emron Splin apunta que la mezcla de ternura, brutalidad, valor, y prestidigitación marcan la vida del guerrillero norteno y hacen que este personaje sea sumamente difícil de representar y explicar sin ignorar el otro lado de su personalidad. Por lo tanto, continúa Splin, a Villa lo representan como un tipo y nunca como una figura compleja (84). Deborah Mistrion concuerda con Splin al indicar que Pancho Villa es una figura convincente y controversial cuya combinación de impulsos básicos y nobles ha ocasionado reacciones extremas en ambos lados de la frontera. Como resultado, una apreciación objetiva del personaje histórico ha sido extremadamente difícil tanto para los historiadores como para los cineastas (2).

En la película de Eugenio Martín podemos apreciar claramente una exagerada distorsión de la figura legendaria de Pancho Villa. Pero sobre todo, el filme representa los contrastes de los dos tipos de machos que Mirandé describe. Por el hecho de ser mexicano, Pancho Villa encarna al tipo negativo del tosco macho dominante, autoritario y abusador. Por su parte, Scottie (Clint Walker), la mano derecha y cerebro de Villa en la película, personifica al tipo del macho cuyas cualidades se perciben como positivas por el mero hecho de ser estadounidense. De esta manera podemos notar que las mismas acciones realizadas por ambos personajes tienen un significado y una interpretación diferente tanto para el director como para la audiencia.

Justo desde la primera escena de la producción cinematográfica de Martín vemos que Pancho Villa es exhibido como una fiera salvaje atado de pies y manos dentro de una jaula de bambú rumbo a la ciudad de México para ser ejecutado. Esta degradante escena del héroe recuerda el mismo tipo de humillación que sufre Don Quijote de La Mancha cuando es encerrado en una jaula y transportado en una carreta de bueyes para devolverlo a su aldea después de su primera salida como caballero andante. Pero sin duda lo que reduce al Pancho Villa de Martín a la más baja degradación es el corte de cabello que los federales le propinan en la misma jaula. Villa es rapado, según el general Goyo, para darle el aspecto de criminal que se merece (*Pancho Villa*). Esta forma de representar a un Pancho Villa sin cabellera es posiblemente el elemento más original de la película de Martín, y es también la característica que lo distingue de otras imágenes cinematográficas. Esto significa que en la personalidad esencial el Villa de Martín es un botón demuestra de otras exhibiciones de las películas de Hollywood.

Pancho Villa sigue siendo el niño revolucionario y violento que Conway produjera en *Viva Villa!* en 1934. Al igual que Conway, Martín nos ofrece a un Villa que requiere la amistad de un estadounidense para que lo guíe y aconseje en su lucha contra el gobierno. Dicha amistad entre Villa y Scottie en el filme es una clara manifestación de la relación colonialista entre México y Estado Unidos. Scottie es la voz de la razón y la experiencia mientras que Villa sigue siendo la viva imagen del buen salvaje que Cristóbal Colón describiera, cuya inocencia precisaba de un padre protector (Splín 85).

Podemos ver que en esta producción Villa vive para la violencia y la destrucción y jamás deja de actuar como un adolescente irresponsable. Por ello es que Scottie es tan importante para el Pancho Villa de Martín. Scottie es quien le recuerda que necesitan armas y municiones para llevar a cabo la revolución. Es también el norteamericano que en más de una ocasión le salva la vida a Villa. Por consiguiente, la ilusa propuesta de que la Revolución Mexicana tuvo éxito gracias a la amistad de Pancho Villa con un valiente y humanitario estadounidense sigue viva en este filme.

Scottie es el hombre de más confianza de Pancho Villa, y por esta razón es él quien tiene la misión de recoger las armas en Columbus donde repetidas veces escapa de las emboscadas que le tienden sus compatriotas. Sin embargo, el personaje logra escapar con vida de Columbus pero sin el armamento. A pesar de este fracaso, Villa continúa brindándole toda su confianza y no deja de ser su preferido sobre el resto de sus hombres. Cuando uno de los soldados más cercanos le sugiere a Pancho Villa la posibilidad de que Scottie haya estado involucrado en el fraude, Villa lo echa de cabeza por la ventana por la sola insinuación de tal eventualidad. Además de ser el segundo de Villa y el único capaz de contradecir al jefe rebelde, Scottie también es el estratega de las batallas. Esta última sugerencia es sin duda el agravio más grande a la figura de Pancho Villa, ya que su éxito y fama radicaban en su portentoso talento de estrategia militar.

Otro de los elementos que se intenta desmitificar sobre la personalidad de Villa es el aprecio y cuidado que el general Villa tenía por sus hombres. Villa estaba convencido de que el trabajo más importante de los jefes militares era el de proveer a sus soldados con todo lo necesario, desde alimentación hasta ropa y armamento. Por eso, como indica Ramón Puente, “[e]ntre su gente, siempre se le mira ocupado, cuidando de que a sus soldados nada les falte y tengan las mejores monturas y caballos; su arma preferida es la caballería” (*Francisco Villa* 148). Para Pancho Villa el verdadero héroe no era el jefe militar ni el “licenciado” oportunista, sino los soldados que arriesgaban y perdían la vida en las batallas. No por nada Villa se refería a sus subordinados como “mis muchachitos”, y a todos los conocía de nombre y siempre estaba dispuesto a correr la misma suerte que ellos ya fuera en las buenas o en las malas (Puente, *Francisco Villa* 144). Sin embargo, en la película de Martín, podemos ver a un Pancho Villa poco preocupado por el buen trato de sus hombres. En el filme Villa se dirige a sus soldados de forma muy brusca e irrespetuosa. Con excepción de Scottie, el jefe rebelde siempre hace uso de gran rudeza con sus soldados recurriendo a empujones, amenazas, e injurias contra ellos.



En el filme de Martín a Pancho Villa jamás se le menciona como revolucionario. Para referirse a él siempre se emplea el término “bandit”, lo cual es sinónimo de ladrón y salteador. Sin embargo, como sostiene Federico Cervantes refiriéndose a Villa, “... hasta sus peores enemigos tuvieron que reconocer que ese *bandolero* no guardaba nada para sí y que la tesis sostenida por él y por sus consejeros y sus Generales, no podía ser más clara: era constitucionalista y democrática” (292). A pesar de la gran cantidad de dinero que pasó por las manos de Villa cuando éste estaba a la cabeza del gobierno del Estado de Chihuahua, jamás nadie pudo decir que hubiera sustraído algo para su uso personal, porque todo lo empleaba en suministros y pertrechos para la guerra. Recordemos que cuando Pancho Villa depuso las armas era tan pobre que pidió préstamos al gobierno para hacer mejoras a la hacienda en ruinas que le entregaron como recompensa por sus servicios a la revolución. Tocante a Villa, Friedrich Katz apunta que:

He exercised a large degree of control over the state treasury of Chihuahua and the United States had offered him asylum. He could easily have crossed the border and led a good life with as many wives as he wanted. He would have certainly have acted in this way had he been the bandit that his enemies portrayed him to be. Instead he chose to remain in Chihuahua and wage a guerrilla warfare for five years under the most difficult conditions. (*The Face of Pancho Villa* 28)

Entonces es muy claro que la película tiene la intención de propagar la imagen de Villa que las clases opresoras siempre habían querido difundir de él, la de bandido, mujeriego, ignorante, sanguinario y rebelde sin causa.

### **C. ENTRE PANCHO VILLA Y UNA MUJER DESNUDA DIRIGIDA POR SABINA BERMAN E ISABELLE TARDÁN**

La película *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, dirigida por Sabina Berman e Isabelle Tardán, es una adaptación cinematográfica de la obra de teatro *Entre Villa y una mujer desnuda* de la misma Berman. Aunque hay varias diferencias entre el texto dramático y la película, la más notable de todas posiblemente sea el final de ambas

obras artísticas. El filme tiene dos posibles finales y ninguno de los dos coincide con el desenlace de la obra de teatro.

La película es una parodia humorística pero sin perder su efectividad crítica tanto social como histórica. El título mismo del filme, como el de la obra de teatro de la cual deriva, es una referencia a la novela *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) del ecuatoriano Jorge Enrique Adoum con la cual tiene varios puntos en común. Por ejemplo, en la película aparece un intelectual, Adrián Pineda, que escribe un libro sobre la vida de un personaje importante en la historia reciente de México, Pancho Villa. De igual forma en la novela de Adoum el narrador/autor se da a la tarea de redactar una biografía del ensayista y novelista ecuatoriano Joaquín Gallegos Lara, cuya vida coincide en varios aspectos con la de Pancho Villa. Podemos notar que ambos personajes históricos descendían de familias pobres. Los dos fueron autodidactas (Gallegos en el arte de la escritura y Villa en el arte de la guerra), y tenían un enorme compromiso por mejorar las condiciones sociales del pueblo oprimido del cual provenían. Además, ambos fueron héroes nacionales y llegaron a representar un mito en sus respectivos países. Por añadidura podemos decir que mientras Villa encarna la Revolución Mexicana traicionada y fracasada, Gallegos Lara, como indica el propio Adoum, representa un partido político que falla como guía de un pueblo sin patria y una literatura que fracasa como arma social y como literatura (237).

En el caso particular de Adrián, el protagonista de *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, es posible observar que admira profundamente a Villa por varias razones importantes y está visiblemente influenciado por el mito que representa dentro de la cultura mexicana. Sobre todas las cosas, aquello que más influye en Adrián es la idea de masculinidad que representa el guerrillero nortño, la cual puede verse cristalizada en la actitud que adopta el protagonista de la película hacia las mujeres. De igual manera, Joaquín Gallegos Lara es para el narrador/autor de *Entre Marx y una mujer desnuda* un modelo de masculinidad. En este sentido Adoum escribe que: “Desde el comienzo,

Joaquín Gallegos Lara fue para mí un maestro, más que de literatura, de hombría: su coraje de varón volvía automáticamente impúdica la exhibición de nuestros dolorcitos” (233). Cabe mencionar que Adoum se refiere a Gallegos Lara con el apodo de “el centauro”, el cual era el mismo epíteto con que Villa era conocido por ser un gran jinete. Pero esta referencia de Gallegos Lara no correspondía a su dominio del caballo como Pancho Villa, sino porque su amigo Falcón de Aláquez solía cargarlo en los hombros debido a su parálisis de las piernas.

Es claro que la novela *Entre Marx y una mujer desnuda* fue una fuente importante de inspiración, primero para la creación de la obra de teatro *Entre Villa y una mujer desnuda* y posteriormente para la producción cinematográfica. Sin embargo, mientras que Adoum hace una crítica social y literaria con su novela, Berman y Tardán examinan la historia nacional y el mito de la figura de Pancho Villa y su influencia en la psicología de los hombres mexicanos. Es por ello que las directoras exhiben a Villa como la personificación de las actitudes más machistas y misóginas de los hombres.

El título mismo de la obra de Berman y Tardán nos revela el tema principal que aborda, el cual tiene que ver con la indecisión de dos personajes importantes, Adrián y Pancho Villa, por elegir entre su ideología y una sola mujer. Otra posible interpretación del título podría ser que Adrián se debate entre las opciones de seguir adoptando una actitud tradicionalmente machista, al propio estilo de Pancho Villa, o la posibilidad de cambiar radicalmente su procedimiento prohiendo una personalidad menos misógina.

En la película se sugiere que una de las razones por las cuales Villa tuvo tanto éxito, tanto en las batallas como en los amores, era por su modo de operar en ambos terrenos. La clave para lograr sus propósitos tenía que ver con la movilidad y con tomar la iniciativa en los ataques. Por ejemplo, la táctica más destacada y eficaz de Villa en los combates era el uso de las cargas de caballería, la cual radicaba en la combinación de la velocidad y la técnica. Como indica Jorge Aguilar Mora, en Villa jamás había desaparecido el sentido vital del movimiento y “[s]u capacidad para usar la velocidad

como arma decisiva de su caballería no era sólo un instrumento militar; era sobre todo una manifestación profunda de su modo de ver la vida” (Prólogo, *A sangre y fuego* 8). La ventaja principal de los villistas tenía que ver con la combinación del movimiento del caballo con el de las carabinas. Dicho desplazamiento, según Aguilar Mora, “[e]ra un doble movimiento que aumentaba geométricamente la velocidad de su ataque”. Los villistas, continúa Aguilar Mora, acometían las filas enemigas con arranques súbitos y altos inesperados, los cuales eran necesarios y complementados con el uso del arma de media distancia que los federales no sabían usar (Prólogo, *A sangre y fuego* 9). Aguilar Mora dice más:

Tirar desde el caballo en movimiento o en momentos de inmovilidad era una virtud que habían aprendido los villistas de su vida azarosa, o como perseguidos por la justicia rural o como enemigos de los indios seminómadas. Era una prolongación y un contagio. Era un modo de sobrevivir. Lo que quiere decir que los villistas no peleaban como agresores, sino como perseguidos, como acosados, como presas de caza, incluso cuando eran ellos los atacantes. (Prólogo, *A sangre y fuego* 9)

Esta forma de guerrear de Villa es un buen ejemplo del estilo de vida que llevó antes de la Revolución y que continuó llevando durante todo el período de guerra. Por lo tanto, la conquista de sus amoríos reflejaban esa misma forma de vida de perseguido. También en el terreno del amor, Villa siempre estaba atacando o huyendo, y cuando finalmente se estableció en la hacienda El Canutillo a vivir una vida pacífica, éste relajó la guardia y fue asesinado. La gran cantidad de mujeres e hijos que se le atribuyen a Pancho Villa hablan por sí solos de la eficacia de su modo de operar en cuestión de conquistas amorosas. Aguilar Mora observa que tanto en las batallas como en la guerra Villa “[...] no concebía como fin último la ocupación de territorio, la acumulación de terreno; pensaba más en términos de penetración, de horadación de las filas enemigas, de infiltración en el muro compacto que se oponía” (Prólogo, *A sangre y fuego* 9). Lo mismo se puede decir de la idea que tenía de la conquista de las mujeres. A Pancho Villa no le interesaba tanto convivir con ellas ni tampoco controlar su vida. No olvidemos que no

contrajo su primer matrimonio hasta que el guerrillero nortño tenía 33 años de edad, lo cual para la época era bastante inusual. Aunque de ningún modo su matrimonio tardó significa que no haya tenido amantes dispersas en las poblaciones que más frecuentaba. Sin embargo, podemos notar que una vez estando casado, Villa contrajo varias nupcias más, pero no con el propósito de convivir definitivamente con esas distintas esposas, sino con el fin principal de saciar sus pasiones carnales sin ofender el honor de las damas (Katz, *The Life and Times of Pancho Villa* 740). Cuando su deseo era cumplido, Pancho Villa se alejaba por un tiempo, cuando no definitivamente, de aquella conquista puesto que la guerra civil que se vivía y el papel que desempeñaba en ella así se lo exigían.

Llama la atención que el estilo de vida de Adrián tiene varios paralelismos con el del Pancho Villa histórico. Es en esa forma de vida precisamente donde podemos notar la influencia que ejerce el mito de Villa sobre él. Así como el guerrillero nortño luchaba tenazmente durante la Revolución para establecer una vida más justa para los oprimidos, de igual forma Adrián es un dedicado defensor de los derechos democráticos del pueblo, participando activamente en el club pro democracia y derechos humanos. En cierto modo, Adrián participa en una guerra, pero no de balas como en la que combatiera Villa, sino de palabras. Hay que recordar que al escribir un libro sobre la vida de Pancho Villa, el historiador adopta una posición a la izquierda del espectro político. Tanto Villa como Adrián luchan por los derechos de todos los demás, pero se olvidan de hacer justicia a los seres que más cercanos están a ellos, particularmente las mujeres.

Katz indica que Villa tenía hijos regados por todas partes con diferentes mujeres, los cuales recogió cuando depuso las armas y los llevó a vivir con él en la hacienda El Canutillo (*The Life and Times of Pancho Villa* 740). De la misma manera, en la película Adrián tiene varias hijas (todas llamadas Franciscas) de diferentes matrimonios fracasados. Al igual que Pancho Villa llevaba una vida en constante movimiento, Adrián también vive yendo y viniendo de un lugar a otro porque su profesión así se lo requiere. El historiador da clases de historia en Estados Unidos, hace su investigación en los

archivos mexicanos y está presente a la hora de las elecciones estatales en México como representante de su club pro democracia y derechos humanos. En otras palabras, la vida que lleva Adrián está tan llena de actividades relacionadas con su profesión e ideología política que no le queda tiempo para dedicarlo a sus hijas ni a sus amantes. Es por ello que el biógrafo de Villa tiene una gran cantidad de relaciones sentimentales fracasadas. Es también por esta razón que es más conveniente para Adrián estar involucrado en relaciones amorosas libres de todo compromiso. Es decir, no es que procure una relación libre y abierta con Gina (Diana Bracho) para ir en contra de las convenciones de la sociedad tradicional, sino porque este tipo de situación es la que mejor le conviene para satisfacer sus necesidades sexuales sin tener que desatender sus compromisos profesionales e ideológicos. Así, Gina y las demás mujeres como ella, sólo son para Adrián un objeto del deseo, alguien a quien poseer, pero no una persona a quien escuchar ni siquiera con quien pasar un rato fuera de la habitación tomando un té.

Aguilar Mora sostiene que después de tantos años y libros escritos sobre Pancho Villa, casi nada sabemos sobre el personaje y su mentalidad. Esto obedece, según Aguilar Mora, a que Villa siempre perteneció y representó a las clases oprimidas a las cuales sólo se puede intentar comprender a través del discurso “fronterizo” que únicamente es capaz de describir la exterioridad. Mas la psicología del oprimido que Pancho Villa encarnó jamás lograremos alcanzarla y menos reproducirla desde su interior. Esto se debe, según Aguilar Mora, a que los criterios utilizados para comprender dicha forma de pensar siempre son aquellos que corresponden a una ideología burguesa. Por lo tanto, continúa Aguilar Mora, debido a que no podemos entender a Villa con una lógica de los sentimientos generalizables, entonces a éste debemos aplicarle “[...] una física aproximativa de estados nucleares, estados seminales, estados celulares, y siempre en movimiento vertiginoso” (*Una muerte sencilla, justa, eterna* 146).

Aguilar Mora propone que aquello que movía a Pancho Villa eran las pasiones y no tanto la lógica como la concebimos normalmente. Dichas pasiones eran exactamente

la causa de sus arranques polarizados de ternura y de furia. Tales estados de ánimo de Villa, sostiene Aguilar Mora, no seguían una progresión de matices, "por causas relativas y con fines más o menos calculados". Antes bien, sus arrebatos "obedecían a insondables motivaciones, raciales, de clase o de simple personalidad" (*Una muerte sencilla, justa, eterna* 146). Por consiguiente, en la película de Berman y Tardán, Pancho Villa se representa como un héroe popular lleno de pasiones y coraje que siempre actúa impulsivamente propulsado por un exaltado estado de ánimo. Sólo hay que ver la escena donde Villa mata a la joven amante de la alta sociedad para darnos cuenta de sus arrebatos violentos cuando es contrariado en sus deseos. En este episodio, sacado de *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, podemos ver una muestra de la misoginia galopante del Pancho Villa del filme. Observamos que Villa sale huyendo a toda prisa después de dar muerte a su amante por no traerle una taza de café en el instante que se lo pidió. Con esta escena, las directoras comunican a la audiencia un punto muy importante: el machismo de Villa es comparable a la actitud misógina de la Época Medieval. Lo que más llama la atención en este caso es que Pancho Villa es exhibido como un ser guiado por los sentimientos más intensos.

En el caso de Adrián, notamos que las pasiones son también sus principales motivaciones en su forma de proceder tanto en la vida personal como en la profesional. Su enorme deseo por poseer sexualmente a Gina lo lleva a viajar "cinco horas en avión y una en taxi" (*Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*). Cuando llega al departamento de Gina la intensa e incontrolable pasión de Adrián no le permite siquiera esperar un momento para tomar un té con ella y charlar un instante. La perseverancia de Adrián por tener relaciones con Gina en el acto finalmente tiene su fruto y logra que ésta ceda a su deseo.

En la escena descrita arriba podemos ver un claro paralelismo con el episodio donde Pancho Villa escapa de una guerra para visitar a su amante de clase acomodada y le pide la taza de café que ella se niega a servirle al principio. La mujer le ofrece una taza

de té para relajarse y “apaciguar los nervios”, pero Villa insiste en tomar café, lo cual podría interpretarse como un eufemismo para tener relaciones sexuales en ese preciso instante. Aunque Adrián no asesina a Gina, éste de alguna manera mata sus ilusiones y le colma la paciencia. Por consiguiente, es en este momento en el que Gina comienza a pensar seriamente en terminar su relación con él. Podemos ver que después de realizar el acto sexual, Gina le ofrece una taza de té nuevamente, pero Adrián sale precipitadamente del departamento. Debido a esta forma de salir huyendo, Gina lo acusa de escapar de su casa como un violador de mujeres. Tanto Villa como Adrián tienen que huir de la casa de sus respectivas amantes como unos criminales. Pancho Villa sale para dirigirse a una guerra con el propósito de mejorar la situación social del pueblo. Por su parte, Adrián parte porque tiene que asistir a una reunión de su grupo de democracia y derechos humanos. En ambos casos los personajes matan o abandonan a la mujer amada por su ideología. De este modo, como indica Stuart A. Day, el sincronismo entre Villa y Adrián hace hincapié en la idea de que el mito del macho que representa Pancho Villa sigue vivo en los hombres contemporáneos. Day sostiene que, “Both men seek the same thing: to dominate their women without being conquered by emotions” (9). Por eso cuando Gina le pide a Adrián que se quede a tomar té, éste reproduce las acciones de Pancho Villa.

Day advierte que tanto en el caso de Adrián como en el de Villa el papel que desempeñan los hombres es el de guerreros cuyo botín de guerra es la posesión de las mujeres (9). En este sentido podemos notar que Villa y Adrián deben dominar tanto en el campo de batalla (o de la profesión) como en las relaciones sentimentales. En otras palabras, los dos personajes se encuentran con la presión de controlar el terreno de lo social público así como el de la vida privada. Por consiguiente, ambos afirman y duplican en sus relaciones las acciones de “El chingón” que Octavio Paz describiera en *El laberinto de la soledad*. Paz apunta que, “El chingón es el macho, el que abre. La chingada es la hembra, la pasividad pura, inerte ante el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra” (*El*



*laberinto de la soledad* 85). Es por ello que tanto Villa como Adrián viven siempre a la defensiva (atacando o huyendo como guerrilleros), aunque sean ellos los agresores. En este aspecto ambos personajes se ciñen a la teoría de Paz, la cual indica que:

Para el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o de ser chingado. Es decir, de humillar, castigar y ofender. O a la inversa. Esta concepción de la vida social como combate engendra fatalmente la división de la sociedad en fuertes y débiles. Los fuertes –los chingones sin escrúpulos, duros e inexorables– se rodean de fidelidades ardientes e interesadas. (*El laberinto de la soledad* 86)

En este caso los fuertes son los hombres heterosexuales y las débiles las mujeres y las minorías sexuales. Claramente el conceder terreno por parte de los machos significaría afeminarse, lo cual en la visión heterosexual masculina equivale a una degradación indeseable.

## ***Conclusiones***

Para concluir, podemos decir que la desmitificación de la figura legendaria de Pancho Villa que se intenta realizar en estas tres producciones cinematográficas tiene un efecto de desprestigio tanto para Villa como para la cultura mexicana. Debido a la naturaleza del cine, la exhibición de Pancho Villa en las tres cintas es la de un personaje unidimensional incapaz de reflejar al hombre de carne y hueso. En las obras no se ofrece un contexto social que explique el proceder del guerrillero nortño. Tampoco muestran las razones sociales y políticas que condujeron a Villa a luchar en una guerra tan larga y sangrienta. Antes bien, los directores procuran despolitizar a la figura del revolucionario y su intención más clara es de mostrarlo como un rebelde sin causa adicto a la violencia y la sumisión de las mujeres.

En *Pancho Villa y la Valentina*, Rodríguez le resta toda importancia histórica a la figura del guerrillero nortño al sustraer sus acciones del contexto social. Por lo tanto, la Revolución no tiene la menor relevancia en el filme. En este sentido, tanto Villa como el

conflicto bélico son despolitizados para convertirlos en meros productos comerciales y folclóricos. Pancho Villa es poco más que un bufón con rasgos de héroe nacional que libra batallas en contra de enemigos personales (Pascual Orozco), con los cuales tiene también querellas de amores. Sin embargo, el Villa de Rodríguez jamás rompe relaciones con los otros revolucionarios que también se consideran los héroes de la Revolución, tal como Carranza y Obregón.

En cuanto a las mujeres se trata, el guerrillero nortño siempre se dirige a ellas con una notable complacencia que raya en la condescendencia. Para él, el sexo femenino sólo representa un objeto del deseo, el cual se intensifica si dichas mujeres poseen una actitud de rebeldía u obstinación tal como es el caso de Valentina. La muerte de Valentina para salvar la vida de Pancho Villa no hace más que reforzar la intención de Rodríguez de mantener al sexo femenino en una posición subalterna ante los hombres, puesto que con la muerte redime la actitud de rebeldía ante un sistema patriarcal.

Mientras tanto, podemos notar que en el filme *Pancho Villa* de Eugenio Martín, el director intenta desmitificar a la figura legendaria de Pancho Villa atribuyéndole los vicios más vulgares, tales como la bebida, las mujeres, la violencia y el narcisismo. En esta producción Villa continúa siendo el típico bufón bárbaro e implacable cuyo complejo de inferioridad siempre lo lleva a buscar consejo de un amigo norteamericano que representa a la civilización occidental. Así, Martín pretende socavar a Villa. Sin embargo, lo único que el cineasta logra es desprestigiar la imagen heroica de Pancho Villa y la cultura a la cual pertenecía.

Por último, podemos concluir que Berman y Tardán intentan desmitificar a Villa al presentarlo como un hombre sumamente violento, misógino y lleno de pasiones en el filme *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*. El tema principal de la película es el impacto que el mito de Pancho Villa tiene en los hombres de la actualidad. La influencia de Villa puede notarse sobre todo en las acciones de Adrián, quien a pesar de vivir setenta años después de la muerte del Pancho Villa histórico y en un contexto cultural

totalmente distinto, sigue comportándose con el mismo nivel de machismo que el guerrillero nortño. Así, al igual que Villa, Adrián continúan siendo el macho violento y pasional cuyo propósito en la vida es *chingar* tanto en la esfera social como en las relaciones humanas. Mientras que Villa es la representación mítica del “gran chingón”, Adrián encarna su figura en un plano psicológico.

## CONCLUSIÓN

En mi trabajo yo argumenté que la imagen y representación de Pancho Villa fue instrumental para crear la idea de identidad nacional al igual que para reforzar cierta idea de la masculinidad. El régimen posrevolucionario se valió de la literatura y el cine como vehículos para exhibir a un Villa en el cual se sumaban los elementos de la clase dominante, con el fin de mostrarlos con las características esenciales de toda la población nacional. El resultado fue la creación de un Villa que representaba los rasgos más sobresalientes de una sociedad tradicional, patriarcal y católica. Pero Villa también encarnaba las cualidades más descolantes de las clases populares y campesinas. La idea del gobierno era realizar una especie de contrato social entre las diferentes facciones posrevolucionarias a través de la figura del guerrillero norteno. Este consenso se dio a raíz de que la mayoría de estos grupos posrevolucionarios se veían reflejados en las acciones y la actitud del Pancho Villa creado para esos fines. Por lo tanto, el personaje de la literatura y el cine que representa a Villa es la imagen de una propuesta tradicional, cuando no retrógrada, en cuestiones de igualdad social tanto entre los géneros como entre las diferentes masculinidades.

También he sostenido que en Estados Unidos, la representación de Pancho Villa en los medios de comunicación tuvo como propósito principal crear y reforzar los prejuicios peyorativos y la actitud negativa hacia los mexicanos. En términos generales, dicha representación de Pancho Villa en el cine y la literatura, con cuya imagen se asociaba la cultura mexicana y su población, reflejaba la política exterior del gobierno norteamericano, la cual se encaminaba por la senda del imperialismo. Huelga mencionar que esas representaciones denigrantes sólo procuraban justificar la política de Washington. Entonces, debido a la visión parcial de la mayoría de las obras literarias y cinematográficas que abordan el tema de la Revolución Mexicana, se puede aseverar que éstas no constituyen un cuerpo serio de estudio histórico de las causas y los efectos

sociales del movimiento armado mexicano. Y sin embargo, la idea que la mayoría de la población estadounidense tiene de México se basa en este tipo de fuentes informativas.

De esta forma, podemos notar que la figura de Pancho Villa ha sido instrumental en la creación y la perpetuación de cierto tipo de masculinidad, con la cual se intenta inculcar los valores más sobresalientes de la clase dominante mexicana sobre el resto de la población. Esa hombría se encuentra directamente ligada con la imagen de Villa y se caracteriza por una fuerte actitud de desprecio y superioridad con otros sujetos masculinos, las mujeres y las minorías sexuales. Además, las acciones con las cuales se asocia la figura del guerrillero norteco tienen que ver con un tipo sumamente violento y agresivo cuya ignorancia y simplicidad son algunos de los elementos más destacables. Sin embargo, éste también es valiente hasta la temeridad, es un gran patriota y un ferviente creyente católico.

En la literatura y el cine, tanto los defectos como las virtudes de Pancho Villa casi siempre se muestran de forma exagerada y distorsionada, creando de su personaje un mito que debe representar los valores de la nación. Pero debido a que su figura era de un corte sumamente heterogéneo, las diferentes versiones del personaje dieron ocasión a varias interpretaciones de su personalidad, las cuales llegaron a deformar al sujeto histórico. Las historias en torno a Villa se pueden agrupar en tres leyendas generales que Friedrich Katz ha calificado como la Leyenda Blanca, la Leyenda Negra y la Leyenda Épica. En el primer grupo de estas narraciones Villa es imaginado como un prófugo de las autoridades porfirianas por haber tomado la justicia en sus propias manos en contra de un hacendado que intentaba raptar a una hermana suya. En la Leyenda Negra, a Pancho Villa se le describe como un homicida cuyo motivo principal detrás de sus crímenes es una sed insaciable de sangre. En la Leyenda Épica, Villa es la representación de un Robin Hood mexicano que roba a los ricos y poderosos para obsequiar el botín a los desposeídos (Katz, *The Life and Times of Pancho Villa* 3-8).

Con base en estas historias principales que agrupó Katz es que se desarrollan las diferentes visiones que se tenían de Villa, las cuales podían tener un sinnúmero de interpretaciones. En otras palabras, la imagen del guerrillero norteamericano poseía la facilidad de utilizarse como arma persuasiva para llevar diferentes mensajes, todos ellos con visiones políticas distintas. Por lo general, en México la influencia del mito de Pancho Villa se encaminaba hacia la creación de una cultura y una nacionalidad asociada con cierta idea que se tenía de una masculinidad tradicional, la cual era opresiva tanto para los hombres como para las mujeres. Por lo tanto, esta propuesta representaba una traba para el desarrollo público y para la superación personal.

Es posible notar que tanto en México como en Estados Unidos la figura de Pancho Villa personifica una imagen sacada de la ficción. Por lo tanto, las características con las cuales se asocia al personaje histórico no eran gratuitas ni tampoco accidentales. Por ejemplo, Villa representa a la figura del macho mexicano, el cual es un tipo cultural que originalmente era un personaje gracioso que gustaba de hacer alardes de valentía y vociferaciones cuando en realidad era un hombre cobarde que, en muchos casos, era el individuo más borracho del grupo (Paredes, "The United States, Mexico, and Machismo 19"). En todo caso, como nos indica Américo Paredes, esta criatura de la ficción se empezó a convertir en un personaje más serio durante la invasión de las tropas estadounidenses a territorio mexicano en 1916. Sin embargo, a ese personaje no se le nombra con el vocablo "macho", sino que siempre se le refería como un hombre valiente y bravo ("The United States, Mexico, and Machismo" 20). Entonces podemos decir que el llamado macho mexicano, como indica Matthew Guttman, es una distorsión y un mal entendido de un chiste cultural que tanto extranjeros como nacionales se empeñaron en divulgar haciéndolo ver como el típico hombre mexicano (227). En la época posrevolucionaria, Villa fue el mejor representante de esa figura pendenciera que con el tiempo llegó a relacionarse con el carácter del mexicano común y corriente tanto en México como en el extranjero. Como nos indica Sergio de la Mora, el cine fue un medio

fundamental para propagar esa imagen del mexicano macho comenzando con la década de los años 30. Como consecuencia, dicho medio de comunicación fue instrumental en la creación de la figura del macho agresivo, hipersexual y violento (3).

Pancho Villa también es exhibido como un ejemplo de la barbarie, la cual está asociada a un tipo específico de masculinidad en la imaginación de los autores que lo describen. Es decir, la barbarie y la violencia que muestra el Villa de la literatura encierran los elementos ideales para la creación de un modelo de hombre concebido por el estado posrevolucionario. Las obras *El águila y la serpiente* y *¡Vámonos con Pancho Villa!* del capítulo uno son ejemplares de esa representación hipermasculina y bárbara que se hace de Pancho Villa. En ambos textos al guerrillero norteco se le representa como el modelo de hombre por su valor, fuerza, decisión y su capacidad de violencia. Pero también en *El águila y la serpiente* la comparación que se hacía entre Pancho Villa y una fiera salvaje (particularmente felina) estaba directamente ligada a la idea de la virilidad. El enfoque en el machismo de Villa, según Max Parra, comunicaba fuerza y resistencia en contra de la opresión para las clases bajas. Pero también reforzaba los valores tradicionales de una sociedad patriarcal y continuaba la marginación de las mujeres en el contexto social (138). La actitud hipermasculina que podemos observar en Villa, se llega a concebir a partir de esta novela como una de las características más destacables de la esencia mexicana.

En *¡Vámonos con Pancho Villa!*, escrita para un fin más comercial que artístico, el autor escribe con un tono menos reprobatorio de la violencia empleada por los soldados del pueblo. Por lo tanto, Muñoz opta por enfocarse en la mitología regional para dar vida a sus personajes y crear batallas espectaculares. Estos campesinos se identifican con el guerrillero norteco por la sencilla razón de que provenían del mismo estrato social y la región geográfica que él. Aquí, el autor reproduce códigos culturales en los cuales el sujeto subalterno es la norma, y por lo tanto, se abren espacios críticos dentro de la cultura popular para dar paso a formas de representación de la masculinidad a través de la

violencia y la valentía. Esta novela representa un excelente ejemplo del tremendo poder que Villa ejercía sobre sus hombres. Recordemos que en la provincia fue donde más fuertemente se había dado dicha identificación con el personaje histórico (Parra 138). La razón se debía a que Villa era uno de los pocos héroes del campo que representaba sus valores, virtudes y defectos más significativos. Añadiremos que otra razón para dicha identificación residía en el hecho de que la Revolución no había cambiado la precaria situación social del campo, y por eso el pueblo expresaba su descontento con el gobierno a través de su afiliación con el guerrillero nortño, el enemigo más poderoso de la clase gobernante. Por lo tanto, con *¡Vámonos con Pancho Villa!* podemos corroborar la teoría de Allen Knight de que en el norte del país, los jefes revolucionarios no sólo eran “muy hombres”, sino que eran los máximos representantes de los valores machistas y una fuente de satisfacción psicológica para sus soldados (306).

De allí la idea de comparar a Pancho Villa con una fiera salvaje en casi todas las obras donde aparecía como personaje. A pesar de que los autores simpatizan con Villa y las masas campesinas, Parra indica que estos últimos se exhiben como terriblemente violentos, atrasados, inmorales y carentes de los atributos intelectuales necesarios para guiar a la nación (138). Esta doble representación del hombre macho y salvaje revelaba las intenciones de los autores de mostrar las limitaciones tanto de Villa como de sus soldados. Por lo tanto, en las obras literarias estaba implícito que los rebeldes del campo debían ocupar posiciones de subalternos frente a los revolucionarios ciudadanos e ilustrados en el nuevo proyecto modernizador del país.

En el segundo capítulo que se ocupa del cine nacional indiqué la importancia que ha tenido el cine en la perpetuación de la figura del macho violento a través de la imagen de Villa. En las películas que me ocupó sobresale la imagen de un Pancho Villa violento, mujeriego, valiente, ignorante y patriota. En *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes pudimos ver que el guerrillero nortño constituye un mito para los soldados que lo siguen en la Revolución. Es por ello que Los Leones de San Pablo ven en su figura un



modelo de hombría al cual intentan imitar. Entonces es posible notar que la influencia y magnetismo de Villa en sus soldados era fundamental a la hora de las batallas. La identificación que estos hombres del campo sentían con su jefe, a quien veían no sólo como un protector, sino también como un modelo de hombría y de guerrero, nos habla del poder que ya poseía la imagen de Pancho Villa desde entonces sobre el resto de la población. Esta influencia de Villa sobre las masas es precisamente lo que aprovecharía el estado para atraer seguidores a sus prédicas ideológicas a través del cine y la literatura. En última instancia, debido a su forma de proceder, los personajes de Muñoz tienen mucho en común con el “pelado” mexicano que Samuel Ramos describiera en *El perfil del hombre y la cultura en México*, el cual cree que la hombría sólo se puede demostrar a través de la valentía y la violencia (Ramos 56).

Por su parte, la película *Así era Pancho Villa* de Ismael Rodríguez exhibe a un Villa poco convencional en el sentido de que es un personaje chusco, el cual tiene el propósito de complacer y entretener a la audiencia masculina. Aquí presenciamos una sustracción y una despolitización completa tanto de Villa como del movimiento armado para favorecer el fin comercial que tiene el filme. En otros términos, la película constituye un ejemplo de propaganda ideológica que procura establecer al tipo de hombre que representa Villa como el modelo de normatividad de la sociedad. Además, se puede ver claramente el deseo del director por ver conciliadas las facciones posrevolucionarias, puesto que las representa peleando como hermanos por una causa en común.

En la cinta de Mario Hernández titulada *La muerte de Pancho Villa* pudimos apreciar a un Villa glorificado con cualidades heroicas. Sin embargo, a diferencia del personaje de Rodríguez, en el de Hernández podemos percibir a un Pancho Villa desilusionado del movimiento armado y hasta cierto punto derrotado (Sánchez y García Muñoz 345). Dicha decepción le otorga un aire de pesimismo al personaje de Villa. No obstante, en otros aspectos el guerrillero nortño sigue siendo el mismo tipo de hombre que representa la mayoría de las películas donde es el protagonista. Sobre todo, una de las

características más notables que se destaca es un gusto especial por las mujeres a las cuales trata siempre con un dejo de paternalismo y superioridad, aunque con mucha ternura.

En estas cintas de Fernando de Fuentes, Ismael Rodríguez y Mario Hernández pudimos apreciar que Villa es la manifestación de una concesión entre las diferentes clases sociales del país para centralizar el poder gubernamental y de esa forma controlar mejor su política interna. Por un lado, Pancho Villa representa las características más sobresalientes de la clase en el poder, y por el otro, exhibe los elementos más típicos que se creía ser parte esencial de la clase trabajadora y del campo (especialmente los villistas de los años treinta que no dejaban de desconfiar en el gobierno). La meta era que todos los estratos sociales se identificaran con el personaje histórico. Y como indica Max Parra, realmente llegó a suceder que gran cantidad de hombres de todos los niveles sociales se llegaron a reflejar en Pancho Villa, ya que representaba para ellos un símbolo de su resistencia, su fuerza y su cultura (4).

La última obra cinematográfica del capítulo dos es *Los rollos perdidos de Pancho Villa* del director Gregorio Rocha. En ella podemos notar, sobre todo, una confusión de identidad cultural y nacional que el director experimenta. Por lo tanto Rocha intenta resolver sus problemas de identidad recuperando la imagen de Pancho Villa en una película perdida. El esfuerzo que realiza el director de *Los rollos perdidos* para encontrar la primera película sobre la vida de Villa, con quien dice identificarse estrechamente, nos muestra los extremos a los que ha llegado la influencia de la imagen mediática del guerrillero nortño en los hombres modernos de la clase media mexicana. Se puede decir que los problemas de identidad de Gregorio Rocha son el resultado de los efectos que crearon películas tales como *¡Vámonos con Pancho Villa!*, *Así era Pancho Villa* y *La muerte de Pancho Villa*.

Por otro lado, en Estados Unidos la representación de Villa en los medios de comunicación tuvo un propósito distinto al que éste tenía en México. Mientras que en los

medios nacionales, Pancho Villa se relacionaba con la clase y la cultura campesina y de provincia, en Estados Unidos representa la idea que los creadores de ficción tienen de la población y la cultura mexicanas. Por lo tanto, el guerrillero nortño refleja las características más sobresalientes de la mexicanidad. Sin embargo, esos rasgos nacionales no son precisamente los mismos que se conciben en México, sino que son una versión simplificada y distorsionada. Dicha representación de México, su cultura y su población en los medios estadounidenses casi siempre son exhibidos de forma negativa y contraria a los valores que en la cultura norteamericana se considera buenos, modernos y prácticos.

Debido a que Villa es el representante más genuino de lo mexicano en Estados Unidos, su figura exhibe todos los defectos y vicios que en la imaginación popular se creía eran parte esencial del mexicano y su cultura. En todo caso, el fin que tenía la imagen de Pancho Villa en los medios masivos norteamericanos era de influir en la forma de pensar de las audiencias que presenciaban a un personaje grotesco, ignorante, ingenuo, vulgar, supersticioso, violento y mujeriego. Sin embargo, ese mismo sujeto también exhibía características positivas tales como la bondad, el deseo por implementar la justicia social, la valentía, y la honradez de sentimientos. Huelga decir que dichos elementos siempre se veían eclipsados por las características negativas. La mezcla de los rasgos tanto positivos como negativos hacía de Villa un personaje más cercano a la naturaleza (o la barbarie) que a la civilización, y por lo tanto, su representación mediática se relacionaba con la de un niño salvaje, exótico y primitivo. En otras palabras, el Villa de los medios era la imagen del buen salvaje que Jean Jacques Rousseau había postulado en el siglo XVIII para criticar la civilización y cultura occidental. Así, a través de la representación de Pancho Villa podemos advertir las intenciones políticas y hegemónicas de Estados Unidos en relación con México. De esta forma se puede traslucir que en la actitud del vecino país del norte imperaba un impulso colonialista y una política de intervención que pretendía justificar con las representaciones perjudiciales de Villa y sus compatriotas.

En el capítulo tres que se ocupa de la percepción de Pancho Villa en el extranjero, sobre todo en Estados Unidos, indiqué que dicha idea tenía su origen en las imágenes negativas que los escritores del siglo XIX habían creado. En el conjunto de reportajes que escribió John Reed, que lleva como título *Insurgent Mexico*, hemos podido notar la influencia cultural y literaria de esos primeros autores que escribieron sobre los mexicanos de forma peyorativa y prejuiciosa. Es por esa razón que lo sobresaliente en el texto de Reed es una actitud donde se mezclan los prejuicios tanto culturales como raciales con la condescendencia y el paternalismo. El resultado final de la obra de Reed es la representación de un Pancho Villa que se asemeja al buen salvaje de nobles sentimientos y de una personalidad violenta, tosca e ingenua. A pesar de sus buenas intenciones, Reed sólo logra perpetuar esos estereotipos negativos de los mexicanos que ya estaban arraigados en la población norteamericana.

En este mismo capítulo sugerí que Friedrich Katz intenta desmitificar algunas de las facetas de la figura legendaria de Pancho en su obra *The Life and Times of Pancho Villa*. Para lograr su meta Katz se vale de las estrategias narrativas de la historiografía, lo cual significa el cotejo de documentos escritos. Otro método de Katz para desmitificar a Villa es de compararlo con otros revolucionarios del movimiento armado que tuvieron mayor notoriedad que el guerrillero nortño en los medios de comunicación oficiales. De esta forma lo representa en un nivel de inferioridad en relación con sus compañeros de armas. Tocante a la segunda etapa de la Revolución, Katz indica que el guerrillero nortño era un sirviente de la política de Estados Unidos de cuyo gobierno buscaba siempre el reconocimiento y la aprobación. Podemos advertir que Katz sólo se vale de documentos y reportes oficiales, sobre todo estadounidenses, para probar su punto. Sin embargo, debido a la sabida subjetividad de los autores norteamericanos al tratar temas de México, la obra de Katz no puede considerarse libre de prejuicios. Por lo tanto, la falta de perspectivas alternativas en la historia que presenta Katz nos recuerda las obras de

autores estadounidenses que siempre se referían a Villa de forma condescendiente y paternalista.

En el cuarto capítulo pudimos notar que el cine de Hollywood continuó los estereotipos negativos que la literatura del siglo XIX había creado de los mexicanos. A través de la repretación de Pancho Villa, las películas norteamericanas hacían una referencia indirecta a la cultura y la población mexicanas. Las tres cintas que analicé en este apartado son parte de un subgénero de obras cuyo tema o referencia principal es la Revolución Mexicana. En ellas invariablemente se presenta a un personaje ficticio norteamericano (el héroe de la historia) que ayuda a los líderes rebeldes a triunfar en la lucha armada.

En las tres películas de que se ocupa este cuarto episodio, *Viva Villa!* de Jack Conway, *Villa Rides* de Buzz Kulik y *And Starring Pancho Villa as Himself* de Bruce Beresford, podemos notar esencialmente la misma fórmula y estructura que el cine de Hollywood empleaba para la creación de películas *western*. En estas tres obras, Villa representa al hombre mexicano en general, cuya imagen de principios del siglo XX se encontraba sumamente desprestigiada. De acuerdo con Margarita de Orellana, desde el siglo XIX, “Mexicans were portrayed as gullible, drunk, treacherous, lascivious, cowardly, lazy and savage. These images, particularly the lascivious rapist and the savage, the ‘greaser’, lingered in the US collective imagination [...] (40). Es por ello que en los tres filmes los mexicanos, particularmente Villa, se adhieren a estos estereotipos. Es verdad también que por esta razón el héroe norteamericano inventado por el cine de Hollywood es quien conduce y aconseja a Pancho Villa en las ocasiones en las que es necesario usar la razón y el cálculo frío. Con estas representaciones de los mexicanos no es de sorprenderse que la opinión que tiene la mayoría de los norteamericanos sobre los mexicanos no se basa en trabajos académicos de historia, más bien, como indica Friedrich Katz, su conocimiento sobre México se cimienta en las películas de Hollywood (Prefacio. *Filming Pancho: How Hollywood Shaped the Mexican Revolution* xiii).

En el capítulo cinco hablé de dos obras recientes sobre la figura de Villa. Aquí apunté que Sabina Berman y Paco Ignacio Taibo II intentan desmitificar algunos aspectos característicos y aceptados del personaje en sus obras *Entre Villa y una mujer desnuda* y *Pancho Villa: una biografía narrativa* respectivamente. Aunque los dos autores pretenden traer a Villa a un nivel humano, cada uno se vale de un género literario distinto y hace una interpretación diferente de la imagen del guerrillero norteco. La de Berman es una obra de teatro cuyo enfoque es la desmitificación de la figura de Villa asociada con el macho misógino poniendo en ridículo la supuesta potencia sexual y virilidad del personaje. Por su parte, la de Taibo es una especie de biografía narrativa que se centra en la recuperación y reevaluación de la dimensión heroica del guerrillero norteco desde la perspectiva histórica y legendaria. En estas obras podemos notar los efectos de la larga representación literaria y mediática de Villa, la cual tiene efectos reales en las relaciones tanto personales como políticas e ideológicas.

El sexto y último capítulo del presente trabajo versa sobre la desmitificación de Pancho Villa en el cine. Aquí yo propuse que su figura heroica se ha visto atacada en obras cinematográficas tanto nacionales como internacionales con el firme propósito de desprestigiar su fama y su significación histórica. De paso, con esa forma negativa de representar al guerrillero norteco, se vilipendiaba la cultura de la cual provenía. De más está mencionar que ninguna de las cintas que analizo en este capítulo intentan representar la Revolución Mexicana de forma medianamente seria. El retrato que resulta de Villa en estos filmes es una figura acartonada con una personalidad polarizada que lo lleva de los sentimientos más tiernos a los arranques más violentos.

En *Pancho Villa y la Valentina* de Ismael Rodríguez sostuve que a pesar de las buenas intenciones de Villa como revolucionario, el personaje por primera vez es representado con una gran capacidad de llevar a cabo actos de violencia por sus propias manos. Mientras tanto, el machismo de Villa se puede entrever por medio de su trato con Valentina quien representa su objeto del deseo. Es por ello que cuanto más rebelde es la

actitud de Valentina en contra de la autoridad patriarcal de Pancho Villa, el deseo del guerrillero nortño por dominarla y poseerla es más intenso. En cuanto a la Revolución se refiere, ésta se representa como una lucha de rencillas personales sin mayor trascendencia social entre los protagonistas del movimiento armado.

Por su parte, el filme *Pancho Villa* de Eugenio Martín es una producción internacional que se apeg a las fórmulas y estructuras creadas por Hollywood para las películas *western*. Por lo tanto, esta producción sólo se vale del tema de la invasión de Columbus, Nuevo México, conducido por tropas villistas, para presentar una historia de ficción con personajes y eventos inventados con el fin de divertir a los espectadores. El Pancho Villa que presenta Martín es un individuo cuyos incentivos principales eran la venganza, las mujeres y una extraña relación de amistad con un pistolero norteamericano quien hace de su mano derecha. Aquí también podemos apreciar a un Villa obsesionado con su imagen física, lo cual es una novedad en su representación cinematográfica. Además que al guerrillero nortño siempre se le refiere como “bandido”, las razones sociales o políticas para entrar en la Revolución jamás se mencionan.

La última película del capítulo seis es la adaptación fílmica de la obra de teatro de Sabina Berman cuyo título es *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, dirigida por la misma Berman e Isabelle Tardán. Aunque de forma jocosa e irónica, la historia de este filme encierra una gran crítica social sobre la relación de desigualdad entre los géneros en la actualidad mexicana. En la historia se traza una conexión directa entre la actitud machista de los hombres mexicanos y el aspecto de la imagen de Pancho Villa que se asociaba con el desprecio por las mujeres y el sentimiento de superioridad ante ellas. En otras palabras, la película tiene como uno de los temas principales la idea de que la representación de Pancho Villa ha sido fundamental en la actitud que tiene cierto tipo de hombres hacia las mujeres. El filme rebela algunas de las técnicas que Villa empleaba para conquistar a las damas y al mismo tiempo tener éxito en su carrera militar. Dicha táctica tenía que ver con estar en constante movimiento y en mantenerse siempre a la

defensiva. Y como se puede ver en la película de Berman y Tardán, el personaje Adrián Pineda cumple todos los elementos con los cuales se asociaba a un Villa mujeriego, irresponsable y egoísta. Esto nos indica que Pancho Villa es el *alter ego* de Adrián, quien, al igual que Gregorio Rocha, representa al hombre mexicano de su generación y de la clase media mexicana.

Sin duda, el discurso machista que imperó en México en la época posrevolucionaria ayudó a sustentar y propagar ese tipo de hombre misógino y agresivo con el que se asociaba Villa. Ilene O'Malley advierte que en el período que siguió inmediatamente a la Revolución, en la literatura y los periódicos mexicanos predominó un tipo de habla que se expresaba de forma sumamente condescendiente y negativa hacia las mujeres y las minorías sexuales. Dicho lenguaje sexista, según O'Malley, se utilizaba especialmente para referirse a los eventos de la Revolución o sus protagonistas (33). Por lo tanto, la propaganda oficial del estado intentaba crear una imagen exageradamente masculina de los jefes rebeldes, particularmente de Pancho Villa y Emiliano Zapata. O'Malley sostiene que con esta táctica, el gobierno oficial quería desviar la atención de los problemas sociales y políticos por los que los revolucionarios habían luchado y aún no se habían materializado (140). Por ello, se le daba más importancia a la virilidad de dichos personajes que a sus agendas políticas y sociales y el cumplimiento de ellas.

De esta forma podemos concluir que la representación de Villa nos dice más de los autores que escriben sobre él que de la propia personalidad del guerrillero norteno, ya que su representación connota varios significados diferentes, y en muchos de los casos contradictorios. A esto podemos añadir que dicha imagen y significación surgió de un tipo ficticio de la cultura popular que más tarde se tornaría en un personaje “serio”. En cierto sentido, la imagen de Villa representa un mito en la cultura mexicana del cual se ha valido el estado para fines ideológicos y políticos. Debido a que gran cantidad de personas de las clases populares se identificaba de una forma u otra con la figura de Pancho Villa por provenir de ese mismo estrato social, el gobierno vio conveniente



rescatar del olvido en que se hallaba el personaje histórico y lo convirtió en héroe revolucionario para el beneficio de las clases dirigentes. Esto es, el régimen utilizó su imagen como bandera política con el propósito de unificar las varias facciones posrevolucionarias y así centralizar el poder político del país.

Una vez que Villa formó parte de los héroes nacionales oficiales de la Revolución Mexicana, el poder hegemónico del estado revolucionario utilizó su figura en la literatura y el cine para crear un mito nacional que representara un consenso en una sociedad marcadamente patriarcal y católica. En este sentido tal mitificación de Pancho Villa llega a constituirse en un elemento esencial en la construcción de la nacionalidad y de cierto ideal que se tenía de la masculinidad. De tal modo llegamos a la conclusión de que la representación de Pancho Villa es la firme confirmación de una propuesta tradicional en cuestión de géneros. En lo que a la literatura y el cine de la Revolución Mexicana atañe, estas expresiones culturales representan dispositivos instrumentales para la formación de una masculinidad machista para reforzar una cultura homosocial en el período posrevolucionario a través de la imagen de Villa. Esta figura del macho fuerte y agresivo con la cual se asociaba a Pancho Villa nos recuerda la definición social que Connell le confiere a los hombres. Para Connell, los hombres como grupo, son el género donde se acumula el poder, el cual se traduce no sólo en lenguaje y fantasías corporales, sino también en tensiones y posturas musculares. Connell añade que esta es una de las formas principales en las que el poder de los hombres llega a “naturalizarse”, o sea, a ser visto como el orden de la naturaleza. Por ello, concluye Connell, “[i]t is very important in allowing belief in the superiority of men, and the oppressive practices that flow from it, to be sustained by men who in other respects have very little power. The importance of physical aggression in some of the major forms of working-class masculinity is familiar” (85).

Sin embargo, la construcción de la figura mítica de Pancho Villa no sólo se dio en un plano nacional, sino que se formó en un contexto internacional debido a la gran

resonancia de la Revolución Mexicana a nivel mundial (de la Mora 4). Por consiguiente, en esta mitificación, al menos dos fuentes de representación participan de manera simultánea: por un lado tenemos los medios de comunicación estadounidenses que representan a Pancho Villa con los prejuicios más estereotipados que se tenía de los mexicanos a principios del siglo XX, y por otro, la maquinaria del estado mexicano que intentaba mostrarlo como el representante de un tipo específico de masculinidad siempre violento, hipersexual y misógino. Debido a la gran atención que los medios de información prestaron a la figura de Villa, ésta comprende una de las percepciones más difundidas de identidad mexicana en los Estados Unidos y en gran parte del mundo.

Connell ha indicado que los estados intentan controlar la sexualidad de la población a través de leyes que benefician más a los individuos heterosexuales (126). Estos también pueden influir de forma menos directa apoyando obras culturales que reflejen la ideología de la hegemonía para la cual sirve dicho estado. Así, el estado es visto por Connell como un aparato de control social que funciona a través tanto de discursos dominantes como de la fuerza física (127). En el caso mexicano, el control de los géneros se puede notar en ambos niveles. De esta forma, podemos definir el estado como una entidad productora de efectos en los sexos y los géneros con la meta de servir a los intereses de los hombres de las clases dominantes. En este sentido, como ha notado Connell, algunos géneros se reprimen y otros se exaltan con el propósito de satisfacer las necesidades del capitalismo (127). En la situación de México, esto en principio tiene bastante sentido después que la economía y la población del país quedaron devastadas por la larga guerra.

Sin embargo la política de la intrusión por parte del estado deja algunas preguntas y dudas pendientes. Por ejemplo: ¿Por qué es esencial la creación de ciertos géneros para la producción capitalista? ¿Por qué el estado se empeña en regular a la población en sus orientaciones tanto sexuales como ideológicas al extremo que lo hace? ¿Cuáles son los beneficios detrás de la política de la sexualidad para la clase en el poder?

En este trabajo el enfoque de mi estudio es el género masculino y la represión de éste por el estado. Podemos notar que a través de la representación de la figura de Pancho Villa en la literatura y el cine, el estado lleva a cabo un proceso muy activo de orientar a los hombres hacia una ideología de género específica, la cual podemos calificar de política de la masculinidad. Hemos podido observar cómo dicho estado emplea gran energía para controlar la masculinidad y de esa forma ejercer sobre ella la ideología hegemónica imperante en el país. En última instancia, los opresores son hombres y los oprimidos también, aunque no son los únicos afectados, ya que toda la población sufre las consecuencias. Esto nos lleva a concordar con Catherine MacKinnon quien considera las acciones del estado como la institucionalización del punto de vista de los hombres sobre el de otros hombres. También podemos corroborar la propuesta de David Fernbank, quien indica que el estado es la institucionalización de la violencia masculina (citado en Connell 128). Pero debemos aclarar que la masculinidad hegemónica no necesariamente es la imagen de los hombres poderosos. Más bien, como indica Connell, la hegemonía masculina es lo que sustenta el poder de esos individuos potentados. Por lo tanto, se puede advertir que la noción de hegemonía normalmente implica una gran cantidad de consentimiento por parte de todas las clases sociales (Connell 128). Es por ello que en la sociedad mexicana moderna muy pocos hombres son Pancho Villa, pero demasiados de ellos colaboran para sostener esa imagen prevaleciente del hombre mexicano que se tiene tanto dentro como fuera del territorio nacional.

## REFERENCES

- Adoum, Jorge Enrique. *Entre Marx y una mujer desnuda*. 1976. Quito: Editorial El Conejo, 1983.
- Aguilar Camín, Héctor, y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, D. F.: Cal y arena, 1996.
- Aguilar Mora, Jorge. Prólogo. *A sangre y fuego con Pancho Villa*. Por Juan Bautista Vargas Arreola. Ed. Bertha Vargas de Corona. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988. 7-18.
- *Una muerte sencilla, justa, eterna: Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*. México, D. F.: Ediciones Era, 1990.
- Alonso, Ana María. *Thread of Blood: colonialism, revolution, and gender on Mexico's northern frontier*. Tucson: University of Arizona Press, 1995.
- Álvarez Lobato, Carmen. "Perspectiva crítica de la cristiada en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, y *José Trigo*, de Fernando del Paso." *Literatura Mexicana Contemporánea* 10.22: (2004): XXXVIII-XL.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 1983.
- Anderson, Mark Cronlund. *Pancho Villa's Revolution by Headlines*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*. México, D. F.: Editorial Posada, 1985.
- Ballard, J.A. "Sexuality and the State in Time of Epidemic." *Rethinking Sex: Social Theory and Sexuality Research*. Ed. R.W. Connell y G.W. Dowsett. Philadelphia: Temple University Press, 1992. 102-116.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Trad. Annette Lavers. New York: Noonday, 1989.
- *Writing Degree Zero*. Trad. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1968.
- Berman, Sabina. *Entre Villa y una mujer desnuda*. 1993. *Entre Villa y una mujer desnuda, Muerte súbita, El suplicio del placer*. México, D. F.: Grupo Editorial Gaceta, 1994. 11-85.
- Bhabha, Homi K. "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism." *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. 66-84.

- Borge, Jason. *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*. New York: Routledge, 2008.
- Brushwood, John S. *Mexico in its Novel: A Nation's Search for Identity*. Austin, TX: University of Texas Press, 1966.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, D.F.: Ediciones del Norte, 1986.
- , Introducción. *Tres Grandes novelas de la revolución*. México, D.F.: Organización Editorial Novaro, 1975.
- Castro Leal, Antonio. *La Novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. México, D. F.: Aguilar, 1964.
- Cervantes, Federico. *Francisco Villa y la Revolución*. México, D. F.: Maupome y Martínez Impresores, 1960.
- Clendenen, Clarence C. *The United States and Pancho Villa: A Study in Unconventional Diplomacy*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1961.
- Connell, R.W. *Gender and Power: society, the person and sexual politics*. Cambridge, UK: Polity in association with B. Blackwell, 1987.
- Connell, R.W. and G.W. Dowsett. "The Unclean Motion of the Generative Parts: Frameworks in Western Thought on Sexuality." *Rethinking Sex: Social Theory and Sexuality Research*. Ed. R.W. Connell y G.W. Dowsett. Philadelphia: Temple University Press, 1992. 49-75.
- Corral de Villa, Luz. *Pancho Villa en la intimidad*. Chihuahua, Méx.: Centro Librero de la Prensa, 1977.
- Cortés, Carlos E. "Who is Maria? What is Juan? Dilemmas of Analyzing the Chicano Image in U.S. Feature Films." *Chicanos and Film: Essays on Chicano Representation and Resistance*. Ed. Chon A. Noriega. New York: Garland Publishing, 1992. 83-104.
- Day, Stuart A. "Berman's Pancho Villa versus Neoliberal Desire." *Latin American Theater Review* 33.1 (1999): 5-23. Print.
- Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. 1972. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *Modernity and the nation in Mexican representations of Masculinity: from sensuality to bloodshed*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

- Duffy, J. Patrick. *De la pantalla al texto: La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Trad. Ignacio Quirarte. México, D. F.: UNAM, 1996.
- , "Pancho Villa at the Movies: Cinematic Techniques in the Woks of Guzman and Muñoz." *Latin American Literature and Mass Media*. Ed. Edmundo Paz-Soldán y Debra Castillo. New York: Garland Publishing, 2001. 41–56.
- Eliade, Mircea. *Myths, Dreams, and Mysteries: The Encounter between Contemporary Faiths and Archaic Realities*. Trad. Philip Mairet. New York: Harper and Row, Publishers, 1960.
- "El milagro mexicano." 17 Agosto 2013. <[www.economia.com.mx/el\\_milagro\\_mexicano.htm](http://www.economia.com.mx/el_milagro_mexicano.htm)>.
- García, Gustavo, and Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*. Mexico City: Clío, 1997.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo 1897-1997*. Zapopan, México: Ediciones MAPA, 1998.
- , *México visto por el cine extranjero 1884-1940*. Vol. 1. Guadalajara: Ediciones Era, 1987.
- Glantz, Margo. "Vigencia de Nellie Campobello." *FULGOR: Flinders University Languages Group Online Review* 3.1 (2006): 37–50.
- González-López, Gloria. *Erotic Journeys: Mexican Immigrants and Their Sex Lives*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- González-López, Gloria, y Matthew C. Gutmann. "Machismo". *New Dictionary of The History of Ideas*. Detroit: Charles Scribner's Sons, 2005. 1328-1330.
- Gutmann, Matthew C. *The meaning of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. Madrid: Compañía ibero-americana de publicaciones, 1928.
- , *Obras Completas*. Vol. 1. México, D. F.: Compañía General de Ediciones, 1961.
- Herrera, Celia. *Francisco Villa ante la historia*. 4th ed. México, D. F.: Costa-Amic Editores, 1981.
- Hershfield, Joanne. *Mexican cinema/Mexican woman, 1940-1950*. Tucson: The University of Arizona Press, 1996.

- Hicks, Glenville. *John Reed: The Making of a Revolutionary*. New York: Benjamin Bloom, 1968.
- Hillman, James. *Mythic Figures*. Putnam, CT: Spring Publications, 2007.
- Hinojosa Córdova, Lucila. *El cine mexicano: De lo global a lo local*. Mexico City: Trillas, 2003.
- Irving, Clifford. *Tom Mix and Pancho Villa*. New York: St. Martin's Press, 1982.
- Izaguirre Fierro, Rosario O. *El cine mexicano: la otra escuela. Educación y valores en las películas mexicanas*. Buenos Aires: Elaleph.com, 2009.
- JanMohamed, Abdul R. "Introduction: Toward a Theory of Minority Discourse: What Is To Be Done?." *The Nature and Context of Minority Discourse*. Ed. Abdul R. JanMohamed y David Lloyd. Oxford: Oxford University Press, 1990. 1-16.
- Jaurriera, José María. *Con Villa (1916-1920), memorias de campaña*. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1997.
- Katz, Friedrich. *Nuevos ensayos mexicanos*. México, D. F.: Ediciones Era, 2006.
- , "Pancho Villa and the Attack on Columbus, New Mexico." *The American Historical Review*. 83.1 (1978): 101-130. Print.
- , Prefacio. *Filming Pancho: How Hollywood Shaped the Mexican Revolution*. Margarita de Orellana. New York: Verso, 2009. xiii-xvi.
- , *The Face of Pancho Villa: A History in Photographs and Words*. El Paso, TX: Cinco Puntos Press, 1999.
- , *The Life and Times of Pancho Villa*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Kimmel, Michael S. "Rethinking 'Masculinity': New Directions in Research." *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*. Ed. Michael S. Kimmel. Beverly Hills: Sage Publications, 1987. 9-24.
- Knight, Alan. *The Mexican Revolution*. Tomo 1. Cambridge, MS: Cambridge University Press, 1986.
- Krauze, Enrique. *Francisco Villa: Entre el ángel y el fierro*. 1987. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Lawrence, D. H.. *Mornings in Mexico*. London: Taurus Parke Paperbacks, 2009.

- Leal, Luis. "La caricia suprema: contextos de luz y sombra en *El águila y la serpiente*." *Five Essays on Martín Luis Guzmán*. Ed. Hugo Rodríguez-Alcalá y William Megenny. Riverside, CA: The Latin American Studies Program, 1978. 72-81.
- Legrás, Horacio. "Martín Luis Guzmán: el viaje de la revolución." *MLN* 118 (2003): 427-54.
- Limón, José E. "Stereotyping and Chicano Resistance An Historical Dimension (1973)." *Chicanos and Film: Representation and Resistance*. Ed. Chon A. Noriega. New York: Garland Publishing, 1992. 3-17.
- Love, Walter D. "Truth in History." *Truth, Myth and Symbol*. Ed. Thomas J. J. Altizer et al. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962. 35-50.
- Maciel, David R. "Cinema and the State in Contemporary Mexico, 1970–1999." *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Ed. Joanne Hershfield y David R. Maciel. Wilmington, Delaware: A Scholarly Resources, 1999. 197–232.
- Magnarelli, Sharon. "Masculine Acts / Anxious Encounters: Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*." *Intertexta* 1.1 (1997): 40-50. Print.
- Medina, Manue F. "La batalla de los sexos: Estrategias de desplazamiento en *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman." *Revista Fuentes Humanísticas* 4.8 (1994): 107-111. Print.
- Megenney, William W. "El Águila y la Serpiente: Arielismo and Narrative Method." *Five Essays on Martín Luis Guzmán*. Ed. Hugo Rodríguez-Alcalá y William Megenney. Riverside, CA: The Latin American Studies Program, 1978. 83-120.
- Miquel, Ángel, *Disolvencias: Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Mirandé, Alfredo. *Hombres y Machos: Masculinity and Latino Culture*. Boulder: Westview Press, 1997.
- Mistron, Deborah E. "The Role of Pancho Villa in Mexican and the American Cinema." *Studies in Latin American Popular Culture* 1983. 2: 1-13.
- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*. México, D.F.: Ediciones Era, 1977.
- Mora, Carl Jr. *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1988*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Mora, Sergio de la. *Cinemachismo: masculinities and sexuality in Mexican film*. Austin:



- University of Texas Press, 2006.
- Muñoz, Rafael F. *¡Vámonos con Pancho Villa!*. México: Espasa-Calpe Argentina, 1950.
- O'Malley, Ilene V. *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization Of the Mexican State, 1920-1940*. New York: Greenwood Press, 1986.
- Orellana, Margarita de. *Filming Pancho: How Hollywood Shaped the Mexican Revolution*. New York: Verso, 2009.
- Paredes, Américo. "The United States, Mexico, and Machismo." *Journal of the Folklore Institute* 8.1 (1971): 17-37. Print.
- , *With His pistol In His Hand: A Border Ballad And Its Hero*. 1958. Austin: The University of Texas Press, 2004.
- Parra, Max. *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of México*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- Patiño, Brencio. "Entre Villa y una mujer desnuda: Sabina Berman y el feminismo Mexicano contemporáneo." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 11.27 (2005): 109-116. Print.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad, Posdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Peña, Manuel. "Folklore, Machismo and Every Day Practice: Writing Mexican Worker Culture." *Western Folklore* 65 (2006): 137-166. Print.
- Perea, Héctor. Presentación. *Fósforo, crónicas cinematográficas*. Alfonso Reyes y Matín Luis Guzmán. México, D. F.: CONACULTA/IMCINE, 2000. 9-10.
- Pettit, Arthur G. *Images of the Mexican American in Fiction and Film*. College Station: Texas A & M University Press, 1980.
- Pick, Zuzana M. *Constructing the Image of the Mexican Revolution*. Austin, TX: University of Texas Press, 2010.
- Pineda Franco, Adela. "Once Upon a Time in the... West: el cine norteamericano de la Revolución mexicana." *La luz y la guerra: El cine de la Revolución mexicana*. Ed. Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. 467-513.
- Prescott, Orville. Introduction. *History as Literature*. New York: Harper and Row Publishers, 1970. xiii-xvi.

- Puente, Ramón. *Francisco Villa. Tres revolucionarios tres testimonios*. Xochimilco, D. F.: Editorial Offset, 1986. 131-203.
- , *Hombres de la Revolución: Villa (sus auténticas memorias)*. Los Angeles: Mexican American Publishing Co., 1931.
- , *Villa en pie*. México, D. F.: Editorial Castalia, 1966.
- Quesada, Alejandro de. *The Hunt for Pancho Villa: The Columbus Raid and Pershing's Punitive Expedition 1916-17*. Long Island City: Osprey Publishing, 2012.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. 1934. México, D. F.: Espasa Calpe, 1986.
- Ramsaye, Terry. *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture*. Vol. 2. New York: Simon and Schuster, 1926.
- Reed, John. *Insurgent Mexico: With Pancho Villa an the Mexican Revolution*. St. Petersburg, Florida: Red and Black Publishing, 2010.
- Reyes, Alfonso, y Martín Luis Guzmán. *Fósforo, crónicas cinematográficas*. México, D. F.: CONACULTA/IMCINE, 2000.
- Robinson, Cecil. *With the Ears of Strangers: The Mexican In American Literature*. 1963. Tucson: The University of Arizona Press, 1971.
- Rosenberg, Donna. *World Mythology: An Anthology of the Great Myths and Epics*. Lincolnwood, IL: NTC Publishing Group, 1999.
- Rosenstone, Robert A. *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.
- Rousseau, Jean-Jacques. *The First and Second Discourses*. Trad. Roger D. Masters and Judith Masters. New York: Saint Martin's Press, 1964.
- Sánchez, Fernando Fabio. Introducción. *La luz y la Guerra: El cine de la Revolución mexicana*. Ed. Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz. México, D. F.: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2010. 17-76.
- Sánchez, Fernando Fabio, y Gerardo García Muñoz. "Más antiguo que su patria: Pancho Villa, el (anti)héroe revolucionario de la cinematografía nacional." *La luz y la guerra: El cine de la Revolución mexicana*. Ed. Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz. México, D. F.: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2010. 277-363.
- Sefchovich, Sara. *México: País de ideas, País de novelas: Una sociología de la literatura*

- mexicana*. Mexico City: Grijalbo, 1987.
- Segal, Robert A. *Myth: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Shaw, D. L. "El Águila y la Serpiente: Arielismo and Narrative Method." *Five Essays on Martín Luis Guzmán*. Ed. Hugo Rodríguez-Alcalá and William Megenney. Riverside, CA: The Latin American Studies Program, 1978. 1-17.
- Slaughter, Stephany. "Adelitas y coronelas: un panorama de las representaciones clásicas de la soldadera en el cine de la Revolución Mexicana." *La luz y la guerra: el cine de la Revolución mexicana*. Ed. Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. 419-475.
- Splin, Emron. "The Profane Saint vs. the Revolutionary Child: Portrayals of Pancho Villa in the Writings of Nellie Campobello and Jack Conway's *Viva Villa*." *Studies in Latin American Popular Culture* 24 (2005): 83-100. Print.
- Taibo, Paco Ignacio II. *Pancho Villa: una biografía narrativa*. México, D.F.: Planeta, 2006.
- Torres Bodet, Jaime. *Contemporáneos*. México, D.F.: Grupo Ediciones, 1987.
- Tuck, Jim. *Pancho Villa and John Reed: Two Faces of Romantic Revolution*. Tucson, AZ: The University of Arizona Press, 1984.
- Turner, John Keneth. *Barbarous Mexico*. Austin: University of Texas Press, 1969.
- Vargas, Margarita. "Entre Villa y una mujer desnuda de Sabina Berman." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 2.4 (1996): 76-81. Print.
- Vargas Arreola, Juan Bautista. *A sangre y fuego con Pancho Villa*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Villa, Pancho. *Pancho Villa: Retrato autobiográfico, 1894-1914*. Ed. Guadalupe Villa y Rosa Helia Villa. México, D.F.: Taurus, 2005.
- Wehling, Susan. "Typewriters, Guns, and Roses: Shifting the Balance of Power in Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*." *Letras femeninas* 24.1/2 (1998): 69-79. Print.
- White, Hayden V. *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- , *The content of the form: narrative discourse and historical*

*representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

## **Films**

*And starring Pancho Villa as himself*. Dir. Bruce Beresford. Home Box Office, Inc. 2004. Film.

*Así era Pancho Villa*. Dir. Ismael Rodríguez. 1957. Film.

*Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*. Dir. Berman, Sabina and Isabelle Tardán. 1995. Film.

*La muerte de Pancho Villa*. Dir. Mario Hernández. 1974. Film.

*Los rollos perdidos de Pancho Villa*. Dir. Gregorio Rocha. Universidad de Guadalajara. 2006. Film.

*Pancho Villa*. Dir. Eugenio Martín. 1972. Film.

*Pancho Villa y la Valentina*. Dir. Ismael Rodríguez, 1958. Film

*¡Vámonos con Pancho Villa!*. Dir. Fernando de Fuentes. 1935. Film.

*Villa Rides*. Dir. Buzz Kulik. Paramount Pictures Corporation. 1968. Film.

*Viva Villa!*. Dir. Jack Conway. MGM/UA. 1934. Film.